A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

IX.

LA PITTURA DEL CINQUECENTO

PARTE II.

CON 684 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA E 8 TAVOLE FUORI TESTO

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1926

INDICE

Scolari di Raffaello.

Ritratto muliebre della Galleria di Hannover, la *Madonna col Bambino benedicente* nella Galleria di Palazzo Venezia a Roma, il Ritratto della cosidetta *Fornarina* nel Romitaggio — Opera eseguita su disegno dell'Urbinate: la *Perla* della Galleria del Prado a Madrid — Altr'opera prossima alle ultime forme di Raffaello: *Il Redentore fra la Vergine e il Battista in gloria, San Paolo e Santa Caterina in terra* nella Galleria di Parma — Partecipazione alla pala di Monteluce — Replica della *Madonna della Perla*, nel quadro della *Madonna della Gatta* nel Museo Nazionale di Napoli — Decorazione di Villa Madama nel 1521 — Opere derivate dalla *Trasfigurazione:* Pala col *Martirio di Santo Stefano* nella chiesa omonima di Genova, la *Santa Margherita* nella Galleria di Vienna — Copia della *Madonna della Seggiola* nella Raccolta del Duca di Wellington a Londra — Di questo ciclo d'opere, la pala di Santa Maria dell'Anima a Roma — Giulio Romano a Mantova: Decorazione del Palazzo del Tè e sforzi del pittore per avvicinarsi a Michelangelo — Impressione ricevuta da opere del Correggio.

Gian Francesco Penni, detto il Fattore — Prospetto cronologico della vita e delle opere — Partecipazione alla dipintura della *Madonna dell'Impannata* nella Galleria Pitti a Firenze — La *Madonna del Passeggio* nella Galleria di Casa Bridgewater a Londra — Partecipazione alla *Visitazione*, al *Cristo sulla via del Calvario*, al gruppo della Vergine col Bambino nel quadro di *Tobiolo*: tutti nel Museo del Prado a Madrid — L'opera del Penni nelle Logge Vaticane, nei cartoni degli Arazzi, nella Farnesina, nella Sala di Costantino — Il Penni nella *Incoronazione* di Monteluce — Ritratto della *Fornarina* appartenente alla Casa Duveen.

Giovanni da Udine — Prospetto cronologico della vita e delle opere — L'opera: Decorazione delle Logge Vaticane, di Villa Madama, del soffitto della Sala dei Pontefici nell'Appartamento Borgia, dell'Archivio del castello di Colloredo.

Pietro Bonaccorsi, detto Perin del Vaga — Prospetto cronologico della vita e delle opere — L'opera: Decorazione delle Logge Vaticane — La pala di *Santa Maria Assunta* a Trevignano — Aiuto di Giovanni da Udine nella Sala dei Ponteficidell'Appartamento Borgia — Affreschi nella Palazzina Altoviti — Decorazione di palazzo Doria a Genova — La *Natività* nella Galleria Cook a Richmond (1534), *Madonne* delle Collezioni

Il Parmigianino e la scuola di Parma.

forme raffaellesche nella *Sacra Famiglia* degli Uffizî e nella *Madonna della Rosa* a Dresda — Ritratto nella Raccolta Drey a Monaco, dipinto sotto il doppio influsso del Correggio e di Raffaello — Raffaellismo in un quadro dell'Accademia di Vienna, in altri della Galleria Nazionale di Londra, della Pinacoteca di Bologna, del Museo Nazionale di Napoli — La maniera del Parmigianino nel Ritratto allegorico di Carlo V e in un altro muliebre — Decorazione di una saletta del castello dei Sanvitale a Fontanellato — Eleganze parmigianinesche nel *Presepe* della Collezione Cook a Richmond, nella *Natività* della Galleria Doria, nello *Sposalizio di Santa Caterina* della Galleria di Parma — Ritratto di personaggio nella Galleria di Dresda — Affreschi della Steccata — Forme artificiose in *Amore che prepara l'arco* a Vienna, nel Ritratto della Pinacoteca di Parma, in quelli del Conte di San Secondo e della sua Donna nel Museo del Prado a Madrid, nella *Santa Chiara* del Museo di Napoli, nella *Madonna del collo lungo* a Pitti, nella *Santa Martire* del Museo di Vienna — Il ritratto della *Cortigiana Antea* e altri ritratti del Parmigianino a Napoli, Roma, Vienna, Firenze — La *Madonna con i Santi Stefano e Battista* nella Galleria di Dresda — Epilogo.

Anonimo pittore aiuto del Correggio — Il *Cristo deposto* della Galleria di Napoli.

Altro anonimo pittore aiuto del Correggio — Pitture in San Giovanni Evangelista a Parma.

Pomponio Allegri — Prospetto cronologico della sua vita — Alcuni suoi dipinti: *Madonna con Gesù e il Battista* nella Galleria di Parma, *Mater Amabilis* già nella Raccolta Crespi a Milano, *Madonna con Gesù e Giovannino* della Galleria Städel a Francoforte.

Francesco Maria Rondani — Prospetto cronologico della sua vita — Alcuni suoi dipinti: in S. Pietro a Modena, nella Pinacoteca di Parma.

Michelangelo Anselmi — Prospetto cronologico della sua vita — Sua opera in Siena al seguito del Sodoma — Pala d'altare nella Pinacoteca di Parma — *Presepe* nel Museo Nazionale di Napoli, *Sacra Famiglia con Santa Caterina* nella Pinacoteca suddetta.

Giorgio Gandino del Grano — Prospetto cronologico della sua vita — Pala d'altare nella Pinacoteca di Parma.

Girolamo Bèdoli, detto Girolamo Mazzola — Prospetto cronologico della sua vita — L'opera: sua prima pala d'altare nella Galleria di Parma (1533), *Madonna e*

Pittori lombardi del Cinquecento dopo l'avvento di Leonardo.

barda nel Palazzo Comunale e nella chiesa di San Domenico a Siena — Epilogo.

Gaudenzio Ferrari — Prospetto cronologico della vita e delle opere — Prime pitture di Gaudenzio — Impressioni dal Perugino e da Leonardo — Arcaismi dovuti all'ambiente provinciale e studio di amplificazioni cinquecentesche — Svolgimento dell'arte gaudenziesca nella cappella della *Crocefissione* a Varallo; le *Madonne* di Brera, Crespi e Borromeo; la *Crocefissione di San Cristoforo* a Vercelli, lo *Sposalizio* di Vercelli e di Como; la *Fuga in Egitto* a Como; la *Natività* Holford; affreschi in San Cristoforo di Vercelli e la *Madonna degli aranci* sull'altare maggiore della chiesa stessa; la *Madonna tra due Santi* della Pinacoteca di Torino — La cupola di Saronno, esempio tipico di decorazione lombarda — Esaurimento della foga inventiva di Gaudenzio ne' suoi ultimi anni.

Bernardino Lanino — Prospetto cronologico della vita — Riflessione delle forme di Gaudenzio nell'*Adorazione del Bambino* per San Cristoforo di Vercelli, nella *Fuga in Egitto* della Cattedrale di Novara — Individualità più determinata nella pala d'altare del Duomo di Borgosesia — Affinità col Sodoma negli affreschi di Sant'Ambrogio a Milano — Arcaismo persistente nell'arte del pittore.

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure; gli altri le pagine del testo.

*

INDICE DEGLI ARTISTI

LA PITTURA
DEL CINQUECENTO

Parte II.

I.

RAFFAELLO

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELLE OPERE. — L'opera: I primi passi nell'arte. Quadretto votivo nella Galleria di Liverpool. — Collaborazione al Perugino nella Sala del Cambio (1500). — Quadro di "S. Nicola da Tolentino„ e uno stendardo per Città di Castello, opericciole dello stesso periodo (1501). — L' "Incoronazione„ della Pinacoteca Vaticana, la "Crocifissione„ Mond, lo "Sposalizio„ di Brera e altre opere affini (1502-1504); l'affresco dei "Profeti„ e delle "Sibille„ nel Cambio (1504-1505) a chiusa del periodo umbro. — Opere di transizione tra il periodo umbro e il fiorentino: la pala per il monastero perugino di Sant'Antonio e l'ancona Ansidei, la "Madonna„ Northbrook, il "San Giorgio„ del Romitaggio a Pietroburgo e quello del Louvre. — L'arte di Raffaello nell'orbita leonardesca: "Ritratto d'ignota dama„ agli Uffizî, e altri ritratti a dìsegno. Accostamenti a Fra' Bartolommeo: le "Madonne„ del Duca di Terranova, del Granduca, della Collezione Cowper a Panshanger. — La "Madonna„ del Belvedere, e un primo accenno verso l'arte di Michelangelo. — Ritratti di Agnolo e di Maddalena Doni, con rimembranze leonardesche. — Schemi di Leonardo e di Fra' Bartolommeo ripresi nella "Sacra Famiglia„ del Prado e nella "Madonna del Cardellino„. Altre "Madonne„ al Louvre, a Bridgewater House di Londra e al Museo Condé; la "Sacra Famiglia„ nel Romitaggio di Pietroburgo. — Più evidenti impressioni d'arte michelangiolesca nella "Deposizione„ della Galleria Borghese in Roma (1507), nella "Santa Caterina„ della National Gallery a Londra, nel quadretto Esterhazy a Budapest, nella "Madonna„ Canigiani a Monaco. — Affresco in San Severo a Perugia e composizione della "Madonna del Baldacchino„ su modelli di Fra' Bartolommeo (1508). — La "Vergine„ di Casa Tempi. — La Stanza vaticana della Segnatura (1509-1511). — Opere di questo periodo: le "Madonne„ del Diadema, di Foligno, d'Alba; la "Galatea„ per Agostino Chigi; i Ritratti di Tommaso Inghirami e del Cardinale Anonimo al Prado; la "Madonna„ Aldobrandini; il ritratto del Cardinal Bibbiena. La Stanza d'Eliodoro, rivelazione di Raffaello colorista. — Da prototipi della Cappella Sistina: l' "Isaia„ di Sant'Agostino; le "Sibille„ e i "Profeti„ in Santa Maria della Pace. — Valore cromatico dei ritratti di Giulio II e della "Donna velata„ a Palazzo Pitti, di Baldassar Castiglione al Louvre, di Bindo Altoviti a Monaco, della Fornarina a Palazzo Barberini in Roma, di Giuliano de' Medici nella Casa Duveen, di Giovane ignoto nella Galleria Czartoriski a Cracovia. — Ritmi della Stanza d'Eliodoro nella "Madonna del Pesce„ appartenente al Museo del Prado, nella "Visione d'Ezechiele„ e nella "Madonna della Seggiola„ a Pitti. — La "Santa Cecilia„ per San Giovanni in Monte a Bologna e la "Madonna Sistina„ per la chiesa di San Sisto a Piacenza. — Decorazione musiva della cupola nella Cappella chigiana a S. Maria del Popolo. — Vigore costruttivo della forma nei ritratti del Navagero e del Beazzano nella Galleria Doria a Roma, di Leon X e dei Cardinali nepoti, a Pitti. — La Stanza dell'Incendio. — Collaborazione di discepoli in quella Stanza, nella Sala di Psiche alla Farnesina, nei cartoni per gli Arazzi vaticani, negli affreschi delle Logge, nel "San Michele„ e nella "Sacra Famiglia„ per la Corte francese. Il "San Giovanni„ del Louvre. Opere di bottega: la "Sacra Famiglia„, del Prado, la "Madonna dell'Impannata„ il duplice ritratto del Louvre. — La "Trasfigurazione„ Epilogo.

1483, 6 aprile — Data della nascita di Raffaello, quale si deduce dall'epitaffio del Bembo sulla tomba del Pittore al Pantheon. (Cfr. ALESSANDRO ZAZZARETTA, *Sulla data della nascita di Raffaello.* Per il IV Centenario della sua morte. In *L'Arte*, fasc. I-II, 1920).

Si è creduto sino ai nostri giorni che la data della nascita fosse il 28 marzo 1483, avendo scritto il Vasari che « finì il corso della sua vita il giorno medesimo che nacque, che fu il venerdì santo, d'anni trentasette ». E poi che Raffaello, come si legge nell'epitaffio del Bembo nel Pantheon, visse 37 anni interi e morì il giorno 6 d'aprile, si ritenne questa data anniversaria tanto della nascita quanto della morte. Ed era giusto il ritenerlo, anche leggendosi nel manoscritto chigiano, pubblicato dal Cugnoni (Roma, 1881, pag. 30), che Raffaello morì a tanti giorni d'aprile nel 1520 « ...eadem qua natus erat septem supra triginta ante annus ». Ma la fede al Vasari mutò la verità in errore, e si mancò di fede al Bembo, tenendo conto che il venerdì santo, in cui l'artista nacque, e il venerdì santo, in cui cessò la sua vita mortale, non caddero nello stesso giorno dell'anno, anzi che il venerdì santo del 1483 cadde il 28 marzo secondo il calendario giuliano, o il 26 marzo a norma delle tavole astronomiche.

Nacque Raffaello da Giovanni Santi pittore e da Magia di Battista Ciarla sua donna.

1485, 2 agosto — Muore il padre del genitore di Raffaello, Sante di Piero, volgarmente detto Peruzzolo, di Colbordolo, monticello alle cui falde scorrono l'Isauro e l'Apsa, coronato da ulivi e vigneti, dominante l'agro pesarese e la marina. Derivava la famiglia da un Sante vissuto al principio del secolo XIV, per cui, convertendosi in cognome il nome dell'ascendente, Giovanni, padre di Raffaello, si disse Santi o de' Santi.

Sante di Piero ebbe, oltre Giovanni, a figlio Don Bartolomeo (m. circa il 1517), che si dette alla carriera ecclesiastica e fu arciprete della Pieve di San Donato, e a figlie: Santa, che fu moglie del sarto Bartolomeo di Marino, e alla quale Raffaello raccomandò di trattare degnamente Taddeo Taddei; Margherita, donna di Antonio di Bartolomeo Vagnini, madre di quel Girolamo Vagnini che, nel Pantheon a Roma, fece porre l'epitaffio di Maria Francesca Bibbiena, fidanzata di Raffaello, di rincontro all'iscrizione dettata dal Bembo per Raffaello stesso (cfr. *Elogio storico | di | Giovanni Santi | pittore e poeta | padre | del | gran Raffaello | di Urbino* | Urbino | per Vincenzo Guerrini | 1882. Nella prefazione ne è indicato l'autore: PADRE LUIGI PUNGILEONI).

1491, 7 ottobre — Muore Magia di Battista di Nicolò Ciarla, madre di Raffaello.

Giovanni Santi, dopo qualche tempo, prima del 25 maggio 1492, prese a seconda moglie Bernardina di Pero, che, lui morto, dette in luce la figliuola Elisabetta (*Elogio* sudd., pag. 133 e segg.).

1494, 28 luglio — Giovanni Santi fa testamento, rogato da Ser Lodovico degli Alessandri, istituendo eredi universali Bartolomeo suo fratello e « Raphaelem ejus filium legitimum et naturalem... ».

Fra i testimoni erano lo scultore Ambrogio Barocci da Milano ed Evangelista di Piandimeleto suo discepolo (*Elogio* sudd., pag. 134 e segg.).

1494, 29 luglio — Giovanni Santi rifa il testamento alla pre senza « Magistri Ambrosii Lapicidae et Sculpt. egregii » e di Evangelista di Piandimeleto, che, nel 16 ottobre 1483, trovavasi indicato così: « Evangelista Ser Andrea de Castro Plani Meleti famulus Ioannis Sanctis pictoris de Urbino &c. » (*Elogio* sudd., pag. 136).

1494, 1° agosto — Muore Giovanni Santi, e nel giorno seguente fu posto sotterra nella chiesa di San Francesco (*Elogio* sudd., pag. 45).

1494, 8 agosto — Particola del testamento del nonno materno di Raffaello:

« Baptista q. Nicolai Ciarla de Urbino sanus... reliquit Raphaeli pupillo et filio ol. Joannis Sancti, et do. Masiae fil. q. dicti Testatoris florenos CL, quos dicta Masia habuit tempore contracti Matrimonii cum dicto Joanne. Item reliquit dicto jure dicto Raphaeli solidos quinque pro legitima et falcidia ». (P. Luigi Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino, 1829).

1494, 8 ottobre — Particola del testamento dell'ava materna:

« Do. Camilla uxor Baptistae q. Nicolai Ciarla... reliquit Raphaeli ejus Nepoti pro parte et falcidia XL bononienos &c. » (*Elogio* sudd., pag. 12 in nota).

1495 — Raffaello, dodicenne, dipinge un *ex voto* per B. R. Veronese alla Vergine Maria che le aveva ridonata la salute. Il quadretto, a Liverpool, nel magazzino del Museo, porta la scritta:

B. R. VERONEN . VIRGINI . MARIAE .
OB VALETUD... EXTREMIS
RESTITUITAM . AN . 1495.

1495, 31 maggio — Bartolomeo, zio e tutore di Raffaello, « per se et suos heredes... ac etiam nomine et vice Raphaelis eius Nepotis... tutorio nomine ipsius Raphaelis... obligavit Mastro Peri Partis de Urbino praesenti et recipienti pro donna Bernardina ejus filia et uxore ol. Magistri Joannis q. Santis ut Patri et legitimo administratori ejusdem donnae Bernardinae dare et solvere florenos quinquaginta duos... quos reliquit dictus M. Joannes in eius testamento... restitui donnae Bernardinae &c. ». Da rogito Federico di Paolo di Monte Guiduccio, Notaio d'Urbino (*Elogio* sudd., pag. 13 in nota).

1495, 17 giugno — Bartolomeo, zio e tutore di Raffaello, è condannato: « ad dandos pannicellos... pro sustentatione puellae Elisabetae... obligando dictum D. Bartholomeum ad alimentandum dictam donnam Bernardinam, ut possit in domo Mariti stare juxta testamentum &c. ». Da rogito del notaio suddetto (*Elogio sudd.*,, pag. 13 in nota).

1499, 3 giugno — Raffaello è presente, in Urbino, a una convenzione circa gli alimenti da passare alla matrigna Bernardina e alla sorella Elisabetta:

« Conventio inter do. Bernardinam... et dominum Bartolomeum et Raphaelem occasione legati facti per Joannem Sanctis super alimentis, victu et vestitu dictae do. Bernardinae... ». Da rogito di Matteo degli Oddi notaio (*Elogio* sudd., pag. 33 in nota).

1500, 14 maggio — Raffaello è assente da Urbino, e suo zio Bartolomeo stipula, come appare da un atto del notaio Matteo degli Oddi, un contratto « pro se et nomine Raphaelis fili dicti Joannis » (*Elogio* sudd., pag. 33 in nota).

1500 — Data dell'inizio degli affreschi del Cambio, ove Raffaello esordisce alla scuola del Perugino.

1500, 10 dicembre — Raffaello assume, con Evangelista di Piandimeleto, di condurre una pala d'altare per la cappella di patronato di Andrea Baronci in Sant'Agostino di Città di Castello.

In quel giorno stipularono il contratto promettendo di eseguire la pittura « ad usum boni pictoris et magistri » (cfr. MAGHERINI GRAZIANI, *Documenti inediti relativi al « San Nicola da Tolentino » e allo « Sposalizio » di Raffaello*, in *Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria dell'Umbria*, vol. XIV, fasc. I, n. 37). Il nome di Evangelista di Piandimeleto compare per la prima volta nell'Archivio notarile d'Urbino come testimone in un istrumento rogato il 16 ottobre 1483 così: ...« ed Evang. de Castro Plani Meleto famulus Joannis Sanctis Pictoris de Urbino testibus ». Nell'Archivio urbinate della Fraternita del Corpus Domini (Busta I), ove sono noverati i Fratelli, a pag. 3 si legge il nome di « Raffaello de Giovanni Santi Depintore », e subito dopo, alla pag. 4, l'altro di « Vangelista depentore da Pian de Meleto ».

1501, 13 settembre — La pala d'altare era compiuta.

Trattasi della tavola rappresentante il Padre Eterno nel mezzo, Maria e Agostino ai lati, in atto di apprestar la corona destinata al Beato Nicola da Tolentino, che, pronto a salire alla gloria del cielo, era figurato in basso fra tre angioli, tenendo il Crocefisso e il libro aperto nelle mani, calpestando il demonio disteso al suolo. (Cfr. MAGHERINI GRAZIANI sudd.; OSKAR FISCHEL, *Raffaels erstes Altarbild, die Krönung des hl. Nicolaus von Tolentino*, in *Jahrbuch der königlichen preuss. Kunstsammlungen*, 1912, fasc. II e III; V. SPINAZZOLA, *Di due tavole di Raffaello rinvenute nella Pinacoteca del Museo di Napoli*, in *Bollettino d'Arte*, 1912, fasc. IX; GIULIO ZAPPA, *Il nuovo Angelo di Raffaello*, in *Bollettino d'Arte*, 1912, fasc. II; CORRADO RICCI, *L' « Incoronazione di San Nicola da Tolentino » di Raffaello*, in *Bollettino d'Arte*, 1912, fasc. IX; GIUSEPPE GALASSI, *La scoperta di frammenti d'un'opera primitiva di Raffaello*, in *L'Arte*, 1912, pp. 440-443).

1501, 13 settembre — Mentre arrivava al compimento della tavola col Beato Nicola da Tolentino, è probabile che Raffaello desse mano a dipingere lo stendardo, ora nel Museo di Città di Castello, con la *Trinità adorata dai SS. Bastiano e Rocco* in una faccia, con la *Creazione di Eva* nell'altra.

1502 — Raffaello fece per Alessandra di Simone degli Oddi l'*Incoronazione di Maria*, nella chiesa di S. Francesco di Perugia (cfr. *Rassegna d'Arte umbra*, 1909, pag. 117). Il 15 dicembre 1512 Pietro Perugino si obbligò, verso il parroco di S. Maria di Corciano, a eseguire una tavola con predella rappresentante l'*Assunta*, secondo il modello che Alessandra di Simone degli Oddi aveva fatto dipingere per la chiesa di S. Francesco di Perugia (cfr. WALTER BOMBE, *Raffaello nell'Umbria*, articolo nella *Rassegna* cit., pag. 117).

1503 — Suora Chiara de' Mansueti, badessa del convento del monastero delle Clarisse di Monteluce, per il triennio 1501-1503, prima di scadere dalla carica, aveva scelto Raffaello a pittore della pala dell'altar maggiore della chiesa.

Lo attesta Suora Battista Alfani, che le succedette nella potestà abbaziale, scrivendo nel suo *Memoriale* così: « Adì 29 del mese di decembre 1505. Nel tempo de lo offitio della sopradetta Abatessa (*Suor Chiara sudd.*) fu ordinato se dovesse fare una tavola o vero cona grande per lo altare magiore de la Chiesa, de fuora come molte volte era stato ragionato depinta cum l'Assumptione della Vergine. Ma come se conviene in essa chiesa: et perchè questo era al terzo anno et circa al fine del suo offitio non fu tempo da poterne fare allora. Ma fece trovare el maestro el migliore si fosse consigliato da più cittadini: et anco dali nostri Venerandi Padri li quali havevano vedute le opere sue: lo quale si chiama Maestro Raphaello da Urbino... » (*Memoriale* citato dal PUNGILEONI, *Elogio*, pag. 62; PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, trad. ital., Firenze, Le Monnier, 1899, II, pag. 311).

1503 — Raffaello firma la *Crocifissione* dipinta per la cappella Gavari in S. Domenico di Città di Castello, ora nella Collezione Mond, alla Galleria Nazionale di Londra.

Il Magherini-Graziani lesse sull'altare l'iscrizione, ora nella Collezione Mond, alla Galleria Nazionale di Londra: « Hoc opus fecit dnicus tome de gavaris MDIII ».

1504 — Raffaello firma e segna con questa data lo *Sposalizio*, ordinatogli da certo Filippo Degli Albezzini, per l'altare di di S. Giuseppe a S. Francesco di Città di Castello.

1504, 1º d'ottobre — Giovanna Felicia Feltria della Rovere, duchessa di Sora, moglie di Giovanni della Rovere, Prefetto di Roma e signore di Sinigallia, raccomanda Raffaello a Pietro Soderini, Gonfaloniere della Repubblica di Firenze:

« Magnifico ac Exelso Domino tanquam Patri observandissimo, Domino vexillifero Justitiae excelsae Reipublicae Florentinae Magnifice ac excelse Domine tanquam Pater observandissime.

« Sarà lo esibitore di questa Rafaele pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre fo molto virtuoso e mio affezionato, e così il figliuolo discreto, e gentile giovane; per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione; però lo raccomando alla Signoria Vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio che in ogni sua occorrenza le piaccia prestargli ogni aiuto e favore, che tutti quelli e piaceri, e comodi, che riceverà da V. S. li riputerò a me propria, e lo averò da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccomando e offero. Urbino, prima octobris 1504.

JOANNA FELTRIA DE RUVERE
Ducissa Sorae de Urbis Præfetissa ».

Della lettera trascritta e pubblicata dal Bottari si conservava l'originale in casa Gatti a Firenze. Il Pungileoni sospettò che la lettera di raccomandazione fosse scritta per un altro Raffaello urbinate, pittore anch'esso, e cioè per Raffaello di Ghisello ricordato in alcuni documenti posteriori alla prima metà del Cinquecento, ma, appunto perchè di tempo tanto tardo, quei documenti non possono applicarsi alla lettera del 1504. Eugenio Müntz la ritenne autentica per il tenore e per la forma, mentre Cavalcaselle e Crowe non ne vollero tener conto, e la considerarono falsa. È da credersi che il sospetto derivi dall'avere il Barotti mal letto e stampato il passo della lettera che così suona: « E perchè il padre so che è molto virtuoso, ed è mio affezionato... ». Gaetano Milanesi propose di mutare il *so* in *fu*, di togliere *che è*, interpolazione del Bottari, come pure *ed è*, per cui ne risulta questa lezione: « e perchè il padre fu molto virtuoso e mio affezionato... ».

Si noti che la lettera è scritta da Urbino, ove si era recata sin dal 2 luglio « Madonna la Prefettessa, sorella del sig. Duca nostro e moglie di Gio. della Rovere Prefetto di Roma e signore di Sinigallia ». Aggiungasi che quanto viene detto, e cioè che Giovanni Santi fu « mio affezionato », ha conferma dal fatto che l'*Annunciazione*, quadro del piccolo maestro urbinate, oggi nella Galleria di Brera, proviene dalla chiesa della Maddalena a Sinigallia, e fu commessa da Giovanna Feltria, donna di Giovanni della Rovere, signore di

quella città, quando nacque loro Francesco Maria, poi Duca di Urbino (cfr. A. Venturi, *Raffaello*, E. Calzone editore, Roma, MCMXX).

1504, fine dell'anno — Data probabile dei *Profeti* e delle *Sibille* nel Cambio: affresco eseguito da Raffaello in vece di Pietro Perugino, che, oppresso da lavori, ricorreva alla collaborazione di discepoli e di seguaci.

1505 — È la probabile data della pala d'altare eseguita dalle monache di Sant'Antonio di Perugia, oggi presso gli eredi di G. Pierpont Morgan a New York.

1505 — È la probabile data che parve segnata sul quadro della *Madonna* degli Ansidei.

Il Passavant (op. cit., II, pag. 37) lesse sull'orlatura della veste di Nostra Donna la data MDV; Cavalcaselle e Crowe lessero le cifre MDV.I. (op. cit., I, pag. 225): il quadro fu nella chiesa di S. Fiorenzo di Perugia. Secondo il Passavant, la tavola fu cominciata da Raffaello nel 1504, compiuta più tardi. La divergenza delle date della tavola, che sarebbe stata cominciata nel 1504, continuata nel 1505, finita nel 1506, ci fa pensare che, nelle opere di scuola umbra, le scollature, le orlature delle vesti recano talvolta la data; ma anche avviene di frequente che siano segnate sigle, numeri, senza alcuna determinazione. Nella prima metà del Quattrocento erano tracciati, a ricordo di più antichi ornamenti, caratteri arieggianti i cufici; poi, gradatamente, non si imitarono più caratteri arabi e persiani, ma si fecero geroglifici, ghirigori senza significato di sorta, oppure si richiamarono versetti di salmi, le parole dell'angelo nella salutazione angelica, qualche invocazione divota, o semplicemente i nomi dei Santi rappresentati. Il Perugino, in generale, mise cifre romane, lettere tra svolazzi, ghiribizzi di linee e di ornati. Lo imitò Raffaello, lo imitarono tanti seguaci di Raffaello, facendo così fantasticare molti possessori di quadri, i quali videro e lessero talvolta le iniziali del nome di Raffaello Sanzio da Urbino. Quelle iniziali fecero attribuire all'Urbinate un Apostolo nel *Cenacolo* di Foligno a Firenze, dipinto dal Perugino quando Raffaello era un fanciulletto. Dunque, se nei manti, se nelle vesti delle figure non è ben determinata la data o l'iscrizione, conviene non tenerne conto (A. Venturi, *Raffaello* cit.).

1505, 12 dicembre — Maestro Raffaello di Giovanni Santi da Urbino e Roberto di Giovanni di Marco, nella cappella dell'infermeria di San Francesco del Monte, in Perugia, promet-

tono quanto segue a Ser Bernardino di Ser Pietro da Cannara, sindaco e procuratore delle suore di Monteluce:

« ...facere, construere et depingere una tavola sive cona sopra l'altare grande de la chiesa de fuore de dicta chiesa de quilla perfectione proportione qualità et conditione della tavola sine cona existente in nargne [*Narni*] nel la chiesa de San Girolamo del luoco minore et omne de colore et figure numero et più et ornamenti commo in dicta tavola se contiene et de migliore perfectione si è possibile et le ditte figure promette fare dicto mastro Rafaello in dicta Cona de mano sua propria per tempo et termine de doi anni proximi da veniri da inchomenzarse in calende de genaio proximo da venire et da fenire comeno sequirà... ».

« ...obligando dictas sorores principales et earum successores et omnia et singula bona dicte ecclesie sancte marie mobilia et immobilia presentia et futura pro observatione omnium et singulorum supra et infrascriptorum promisit et convenit dictis magistro Rafaieli et Roberto presentibus stipulantibus et recipientibus pro se ipsis et eorum heredibus et cui jura eorum concesserint seu concedere voluerint nunc et in futurum dare solvere et cum effectu numerare ducatos centum septuaginta septem auri de camera. Et casu quo facerent dictam conam melioris perfectionis quam tabule sive cone existentis in nargnia quod tunc et eo casu promisit et convenit dare et solvere prout judicabitur per Guardianum et vicarium montis qui pro tempore erunt una cum uno pictore eligendo per dictos fratres et similiter si esset minoris perfectionis et qualitatis quod tunc debeat fieri defalcatio dicti pretii ut supra promissi prout judicatum fuerit per eos. Et si in infradictum tempus non conducerent dictam conam sive tabulam in dicta ecclesia sancte marie sub obligatione predicta promiserunt et convenerunt dicto sindico et procuratori et mihi notario infrascripto ut supra stipulanti et recipienti dare et solvere loco interesse ducatos quadraginta auri de camera pro quibus quidem magistro Rafaiele et Roberto et eorum precibus et mandato... ».

. . . .

Presenti al contratto erano i fideiussori dei due maestri, i nobili cittadini Pietro dei Randoli e Vinciolo di Sagramore; e « voluerunt dicte partes et dicti fidejuxores pro predictis omnibus et singulis et eorum observatione convenire posse perusii assisii eugubii rome senis florentie urbini venetiis et alibi ubique locorum essent et ubi una pars alteram invenerit ibi conveniri voluit et predicta observare promisit Bertus... ». Dall'Archivio notarile di Perugia, Rogiti di ser Giacomo di Cristoforo. Protocollo dell'anno 1505, c. 1416, t. (Cfr. Umberto Gnoli, *Raffaello e la « Incoronazione » di Monteluce*, in *Bollettino d'Arte*, 1917, pag. 133-154).

Il maestro che convenne per il contratto con Raffaello fu Berto di Giovanni di Marco, pittore perugino, al quale Raffaello nel 1516 affidò l'esecuzione di tutta la predella dell'*Incoronazione* di Monteluce. Prototipo dell'ancona fu indicato, nel contratto su riferito, l'*Incoronazione* di San Girolamo di Narni, dipinta nel 1486 da Domenico Ghirlandaio, così come altri frati dell'Osservanza a Monte Santo di Todi la dettero per modello a Giovanni Spagna, e i frati di San Martino di Trevi ne vollero copia da questo pittore per l'altar maggiore della loro chiesa, e quelli del convento dell'Annunziata presso Norcia ne affidarono copia per il loro altar maggiore a Jacopo Siciliano.

Nel contratto è importante notare l'indicazione dei luoghi ove le parti potessero convenire in giudizio, in caso d'inadempienza ai patti; Raffaello e Berto indicano, secondo gl'impegni assunti o quelli da assumere, Perugia, Assisi, Gubbio, Roma, Siena, Firenze, Urbino, e infine Venezia, patria del guardiano del convento del Monte. I frati dell'Osservanza, che avevano consigliato la badessa del Convento di Monteluce ad affidare l'ancona a Raffaello, presenti al contratto, erano perugini: frate Alvigi di Lorenzo di Alvigi e frate Bonaventura di Ser Pietro di Ercolano. Il guardiano del convento del Monte, frate Francesco, era di Venezia. Può quindi credersi che, se i frati indicavano Assisi e Gubbio come luoghi ne' quali pensavano valersi dell'astro della pittura italiana, questi voleva splendere in centri maggiori, nella sua patria, sempre a lui cara, come a Siena e a Firenze, a Siena, per cui il maestro Pietro Perugino lavorava a invito dei Chigi, e a Firenze, ove già era stato per breve tempo. Doveva avere sentito come là, ove Leonardo e Michelangelo lavoravano a gara per le pitture di Palazzo Vecchio, era la vita nuova dell'arte. E a Firenze doveva aver sognato Roma, così che egli fece indicare dal notaio, tra i luoghi ove avrebbe voluto accorrere, Roma, maestosa per tradizioni, per la grandezza e la gloria delle arti; Siena, che all'Umbria e alle Marche aveva sempre inviato maestri ed opere esemplari; Firenze, che appariva capitale artistica italiana. E oltre queste grandi città, allo spirito di Raffaello doveva presentarsi fulgida Venezia che, lungo le rive adriatiche, anche presso Urbino, aveva mandato maestri come i Vivarini e Carlo Crivelli, vividi di colori orientali, e Giovanni Bellini, che aveva lasciato a Pesaro una pala monumentale.

1505, 22 dicembre — Raffaello riceve trenta ducati per arra e parte di pagamento.

Leggesi nel *Memoriale* (cit. dal Pungileoni e dal Passavant): « Con esso (*Raffaello*) fu facto el pacto con contracto ricolte (*garanti*) et testimonj al bancho de Cornelio dei Randoli da Peroscia: et dal nostro factore Ser Bernardino de Chanaglia gli furono dati in mano per

arra trenta ducati tutti de oro come Maestro Raphaello adomandò... Li detti trenta duchati furono dati al detto fattore per mano di me Sora Baptista indegnamente Abbadessa che esso li desse al Maestro: furono de la limosina de Sora Illuminata de Perinello che le aveva da spendere in cose da Chiesa ».

1505, 29 dicembre — L'abbadessa suora Battista, del monastero delle Clarisse di Monteluce, annota, nel suo *Memoriale*, che era stato stipulato il contratto con maestro Raffaello da Urbino (PUNGILEONI, nel secondo *Elogio* cit., pag. 192 e segg.) per la pala d'altare dell'*Incoronazione*.

1506 — Probabilmente in quest'anno Antonio da San Marino, orefice, potè eseguire « due bacili con dui bronzi da mano molto beli disegno et fogia antiqua designati per Raphael oblonghi et dorati »: oggetti che le duchesse urbinati offrirono a Isabella d'Este in cambio di « dinari o argenti da rompere » (cfr. LUZIO e RENIER, *Mantova e Urbino*, Torino-Roma, 1893).

1506 — In quest'anno Raffaello, probabilmente, fece al duca Guidobaldo il ritratto, rammentato da Pietro Bembo in una lettera indirizzata a' 19 aprile 1516 al cardinale di S. Maria in Portico.

Leggesi nel libro del Michiel (già noto come *Anonimo morelliano*) che nella casa del Cardinal Pietro Bembo a Padova si serbava, con altri oggetti d'arte, « el ritratto piccolo da esso M. Pietro Bembo, allora che giovinetto stava in corte del Duca d'Urbino, fu de mano de Raphael d'Urbino in matita ». Ora Pietro Bembo non fu in quella città se non una sola volta nel 1506 (*Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata* da D. JACOPO MORELLI, 2ª ed. riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Bologna, Zanichelli, 1884, pag. 46).

1506, nella primavera — Raffaello si trovò in Urbino, ed eseguì il *San Giorgio*, che il duca Guidobaldo mandò in dono al Re d'Inghilterra, che l'aveva insignito dell'Ordine della Giarrettiera.

Ne fece l'invio, a quanto si suppone, per mezzo del conte Castiglione, il quale partì il 10 luglio 1506 in compagnia di Francesco di Battista Ceci d'Urbino, per Londra, a fine di ricevere l'abbracciata in nome del Duca.

La supposizione che il quadretto fosse tra i donativi di falconi, corsieri, ecc., che il duca Guidobaldo inviava a Enrico VII, deriva dal fatto che il *San Giorgio* del Romitaggio a Pietroburgo mostra, sul ginocchio destro del Santo cavaliere, dipinto l'ordine di San Giorgio, detto della Giarrettiera (op. cit., II, pag. 79-80).

1507 — Raffaello va a Bologna, e visita il Francia, orafo e pittore famoso, maestro di Timoteo della Vite.

L'andata a Bologna avvenne, con tutta probabilità, in quest'anno; ed è giuocoforza ammetterlo, ammettendo autentica la lettera di Raffaello al Francia, in seguito riportata.

1507 — Raffaello firma e segna con questa data il quadro del *Trasporto della salma di Cristo al Sepolcro*, per la cappella Baglioni in San Francesco di Perugia, oggi nella Galleria Borghese in Roma, con la scritta:

RAPHAEL · URBINAS · PINXIT · MDVII.

1507 — A questa data deve riferirsi la scritta di mano di Raffaello, che è sopra un disegno attribuito a Raffaello nel Museo di Lille, essendovi menzione del debito di Atalante Baglioni, per la quale il pittore eseguì in quest'anno il *Trasporto della salma di Cristo:*

« Recordo a voi menecho (*Domenico Alfani pittore*) che me mandiate le istranboti de riciardo di quella tenpesta che ebbe andando in uno viagio e che recordiate a Cesarino che me manda quella predicha e recomandateme a lui, ancora ne ricoro che noi solecitiate madona le atalate (*Atalante Baglioni*) che me manda li denari e uedete dauere horo e dite a cesarino (*Cesarino, orefice di Perugia, figlio di Francesco di Valeriano orefice*) che ancora lui li recorda e soleciti e se io poso altro per noi auisateme ».

1507, 11 ottobre — Raffaello era in questo giorno a Urbino.

Raffaello doveva pagare ai Cervasi di Montefalcone cento ducati per una permutazione di casa; e i consegnatari avevano dato a Raffaello una ricevuta fittizia per risparmiarsi le fiscalità della Camera ducale d'Urbino. Per questo i Cervasi incorsero in una pena. Innanzi al notaio Ludovico Baldi intervenne Raffaello, che giurò « ad sancta dei Evangelia, manu corporaliter tactis scripturis » (cfr. Alipio Alippi, nel giornale *Il Raffaello*, 1880).

1507, ottobre — Raffaello, come sappiamo dalla sua lettera autografa allo zio Simone Ciarla (qui pubblicata sotto la data 21 aprile 1508), eseguì una piccola *Madonna* per Giovanna della Rovere, prefettessa di Roma, sorella del duca Guidobaldo.

1508 — Data probabile dell'affresco di San Severo a Perugia.

Sotto l'affresco è la scritta:

RAPHAEL DE URBINO · D · OCTAVIANI STEPHANO VOLATERRANO PRIORE SANCTAM TRINITATEM ANGELOS ASTANTES, SANCTOSQUE, PINXIT A · D · M.D.V

Quest'iscrizione con parte descrittiva non può essere antica, e del resto, con gli stessi grossi caratteri di essa, si legge l'iscrizione sotto le figure del Perugino, nella zona inferiore dell'affresco:

PETRUS DE CASTRO PLEBIS PERUSINUS, TEMPORE D . SILVESTRI STEPHANI VOLATERRANI· A DEXTRIS ET A SINISTRIS DIVAE CHRISTIPHERAE · SANCTOS SANCTAS QUE PINXIT, A · D · M.D · XXI ·

Sembra di leggere l'iscrizione di uno scaccino che, per far da guida a un forestiero, abbia segnato i santi e le sante a destra e a sinistra della Madonna, della divina Cristifera. Qualche preposto di San Severo, ricordata una vecchia tradizione, pose le due scritte di forma calligrafica eguali. Quando si confrontino le antiche con i nomi dei Santi in una fascia, sulla stessa parete, si comprenderà facilmente come quelle due, anche paleograficamente, siano di secoli posteriori all'esecuzione degli affreschi.

Crowe e Cavalcaselle, non potendo ammettere che nel 1505 data recata dalla prima scritta, l'Urbinate si presenti a noi così preso dalle forme fiorentine, e in particolare da quelle di Fra' Bartolommeo della Porta, supposero che Raffaello iniziasse l'affresco nel 1505, poi sospendesse il lavoro sino al 1507. Ma senza tanta fatica a ricercare accordi con la data apocrifa del 1505, meglio è dire che lo stile dell'affresco contraddice a quella data; che, trattandosi di affresco, e di non grande estensione, non si può pensare, per la natura stessa dell'opera, che l'affresco sia stato fatto a lunghe riprese; che infine l'affresco rivela l'arte di Raffaello, nel periodo immediatamente anteriore alla venuta a Roma, avvicinata alle forme di Fra' Bartolommeo, ispirata anzi alla composizione del *Giudizio Finale* del Frate, ora trasposta dal muro su tela nella Galleria degli Uffizî a Firenze: composizione che Raffaello ripeterà in forma più ampia a Roma nella *Disputa del Sacramento.*

1508 — Raffaello si è accinto alla pittura della tavola conosciuta sotto il nome di *Madonna del Baldacchino*, per la famiglia fiorentina Dei, che la voleva collocata sul proprio altare a Santo Spirito di Firenze. Raffaello, partito nell'anno stesso per Roma, la lasciò incompiuta; ma tal quale era rimasta, la tavola fu da Messer Baldassare Turini da Pescia collocata nella Pieve della sua patria.

1508, 21 aprile — Lettera di Raffaello scritta da Firenze a Simone Ciarla suo zio.

Indirizzo della lettera: Al mio Car.mo Zio Simone de Batista di Ciarla da Urbino.

« Carissimo quanto patre. Io ho recuta una uostra letera per la quale ho inteso la morte del nostro Ill.mo S. duca alaquale dio abi misericordia alanima e certo non podde senza lacrime legere la uostra letera ma transiat a quello non he riparo bisognia auere pazientia e acordarsi con lui la uolontà de dio. io scrissi laltro di alzio prete che me mandasse una tavoleta che era la coperta de la nostra donna de la prefetessa non me la mandata ue prego uoi li faciate asapere quando ce persona che uenga io possa satisfare amadona che sapete adesso uno auera bisognio di loro: ancora ui prego carissimo Zeo che uoi uoliate dire al preto e ala santa che uenendo la Tadeo Tadei fiorentino al quale nauemo ragionate più uolte insiemo li facine honore senza asparagnio nisuno e uoi ancora li farite careze per mio amore che certo li so ubligatissimo quanto che uomo che uiua. Etiam la tauola non ho fatto pregio e non lo faro se io poso per che el sera meglio per me che la uada astima e inpero non ne ho scritto quello che io non poseva e ancora non ue ne posso dare auiso pur secondo me aditto el patrone de ditta Tauola dice che me dara da fare per circha atrecenti ducati doro per qui e in francia fato le feste forsi ue scriuerò quello che la tauola monta che lo ho finito el cartone e fato pascua scrimo a cio aueria caro se fosse possibile dauere una letera di recomandatione al gonfalonero di fiorenza dal S. Prefeto, e pochi di fa Io scrisse al Zeo e a giouano da roma me la fesero avere me faria grande utilo per linteresse de una certa stanza de lauorare la quale tocha a sua . S . de alocare ue prego se e posibile uoi me le mandiate che credo quanto se dimandara al S. prefetto per me che lui la fara fare e a quello me ricomandate infinite uolte como suo anticho servitore e familiare non altro aricomandatime . al maestro... e aredolfo e a tuti gli altri. li [X]XI de aprile M . D . VIII. El uostro raphaello dipintore ĩ fiorenza ».

Questa lettera passò dal Museo Borgiano di Velletri nella Biblioteca della Propaganda Fide a Roma, e da essa in quella Vaticana. Mentre era nel Museo Borgiano fu pubblicata dal GUATTANI (*Memorie enciclopediche romane*, IV, pag. 92). La data della lettera originale è in parte abrasa, ma, restando intatto l'XI, è certo che si deve leggere XXI aprile, perchè il duca Guidobaldo morì l'XI di quel mese. Dalla lettera risulta che Raffaello aveva fatto una *Madonna* per Giovanna Feltria della Rovere, in un altarolo portatile, del quale doveva ornare la tavoletta di copertura. Il pittore si era stretto d'amicizia con Taddeo Taddei, che raccomanda ai suoi. Parla d'una tavola (*la « Madonna del Baldacchino » ?*) commessa da persona che gli darà buon guadagno, affidandogli lavori per Firenze e per la Francia. Richiede una raccomandazione per il gonfaloniere Soderini, da Francesco Maria della Rovere, prefetto di Roma, e dice di averla sollecitata anche da Giovanni Romano (*Gian Cristoforo Romano?*): forse, essendo partito per Milano Leonardo da Vinci, e non avendosi più speranza che egli riprendesse la pittura di Palazzo Vecchio, Raffaello pensava di farsene dare l'incarico dal gonfaloniere di Firenze (A. VENTURI, *Raffaello* cit., pag. 42, in nota).

1508, 5 settembre — Raffaello scrive al Francia una lettera che, con buoni ragionamenti, il prof. Filippini, in *Cronache d'Arte* (1925), suppone autentica, quantunque non sembri quasi possibile che Raffaello si trovasse già in Roma, molto occupato, con aiuti ai quali aveva pensato di affidare la esecuzione del proprio ritratto, riservandosi soltanto di ritoccarlo. Poco più di quattro mesi dopo la lettera di mano di Raffaello allo zio Simone Ciarla, quegli sarebbe venuto a Roma, e si troverebbe sovraccarico di lavoro, circondato di aiuti, privo della sua libertà, obbligato a padroni dei quali era anche pronto a lamentarsi. Aggiungasi che, nel tempo in cui scriveva, non avrebbe avuto ancora l'incarico di dipingere in Vaticano, dove, come ci è noto, lavoravano, nelle stanze superiori, per Giulio II, fin dall'ottobre del 1508, Gio. Antonio Bazzi detto il Sodoma e Giovanni Ruisch; dal dicembre seguente, Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, e l'imolese Michele del Becca; dall'8 marzo 1509, Lorenzo Lotto. Nel mezzo della volta della Stanza della Segnatura, destinata a Corte papale di giustizia, è conservato, benchè

ritocco, un tondo del Bramantino. (Cfr. A. VENTURI, in *L'Arte*, 1925, e in *Raffaello*, pag. 52).

M. Francesco mio caro. Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazotto ben conditionato, e senza offesa alcuna, del che sommamente vi ringratio. Egli è bellissimo, e tanto viuo, che m'inganno tallora, credendomi di essere con esso voi e sentire le vostre parole; pregoui à compatirmi, e perdonarmi la dilatione, e longhezza del mio, che per le gravi, incessanti occupationi non hò potuto fin'hora fare di mia mano, conforme il nostro accordo, che ve l'aurei mandato fatto da qualche mio giouine, e da me ritocco, che non si conviene, anzi conueriasi per conoscere non potere aguagliare il vostro. Compatitemi per gratia, perche voi bene ancora aurete prouato altre volte, che cosa voglia dire esser priuo della sua libertà, et viuer obligato à Patroni, che poi Dc. vi mando in tanto, per lo stesso, che parte di ritorno frà sei giorni un altro disegno, e è quello di quel Preseppe, se bene diverso assai, come vedrete dall'operato, e che voi vi sete compiaciuto di lodar tanto, si come fate incessantemente dell'altre mie cose, che mi sento arrossire, si come faccio ancora di questa bagatella, che ui goderete, perciò più in segno di obbedienza, e d'amore, che per altro rispetto, se in contracambio riceuerò quello della vostra istoria della Giuditta, io lo riporò frà le cose più care, e pretiose.

Monsig. il Datario (*Mons. Gozzadini, come afferma il prof. Filippini citato*) aspetta con grand'ansietà la sua Madonella, e la sua grande il cardinale Riario (*Raffaello della Rovere cardinale di San Giorgio*), come tutto sentirete più precisamente da Bazotto; io pure le mirerò con quel gusto, e sodisfattione, che vedo, e lodo tutte l'altre, non vedendone da nissun'altro più belle, e più divote, e ben fatte. Fateui in tanto animo, valeteui della vostra solita prudenza, et assicurateui, che sento le vostre afflitioni come mie proprie; seguite d'amarmi, come io vi amo di tutto cuore. Roma il di 5 di settembre 1508

a servirvi sempre obligatissimo
Il vostro RAFAELE SANZIO.

Questa lettera, evidentemente, non è di mano di Raffaello: basti il confronto con la lettera scritta allo zio, circa quattro mesi prima, per intendere ch'essa dovette essere o rimaneggiata, o scritta addirittura da un segretario del pittore, che aveva alcun poco di familiarità con le lettere. Il prof. Filippini suppone che la lettera pubblicata dal Malvasia, da cui era tenuta, fosse appunto da lui stesso rimaneggiata; ma a leggere in qual modo Raffaello si esprime con lo zio Ciarla, si intende come il rimaneggiamento avrebbe dovuto essere tanto radicale che val meglio di ammettere il servigio di un estensore dell'epistola.

Dalla lettera risulta:

1° Raffaello, sospesi i lavori a Firenze, anche quello della tavola della *Madonna del Baldacchino* quasi ultimata, venne precipitosamente a Roma, in luglio o nell'agosto del 1508;

2° Raffaello aveva conosciuto di fresco Francesco Raibolini, detto il Francia, maestro di Timoteo della Vite, e ne aveva avuto il ritratto, che prometteva di ricambiare col proprio;

3° a Bologna era di mano di Raffaello un dipinto di un *Presepe*, molto lodato dal Francia;

4° al Francia spediva il disegno del *Presepe* stesso, ma molto diverso dalla forma in cui venne eseguito in pittura, e chiedeva a ricambio il disegno della *Giuditta*, dal Francia dipinta nel Palazzo dei Bentivoglio distrutto a furor di popolo.

1509 — Lavori nelle Camere superiori del Vaticano, prima dell'arrivo di Raffaello.

Nelle Camere superiori lavorava nell'ottobre del 1508 Giovan Antonio de Bazzi di Vercelli, detto il Sodoma, « pictor in urbe »; e Sigismondo Chigi presenta fideiussione per le pitture da farsi per lui « in Cameris S. D. N. pp superioribus » e per l'importo di 50 ducati (13 ottobre 1508); il 14 ottobre 1508 Maestro Giovanni Ruisch riceveva altri ducati 50, a buon conto per le pitture da farsi « in cameris superioribus S. D. N. pp »; il 4 dicembre 1508 « Bartolomeus suardus de mediolano alias bramantino pictor » dichiara a sua volta d'aver ricevuto cento ducati a buon conto per pitture da farsi « in Cameris p.ti S. D. N. pp ». Infine, il 9 marzo 1509 « Magister laurentivs lottus de Trivisio » dichiara d'aver avuto cento ducati a buon conto « laborerij picturarum faciendarum in Cameris superioribus ». Delle pitture non rimasero tracce, ad eccezione del tondo nella volta della Camera della Segnatura, che noi abbiamo riconosciuto, anche sotto i ritocchi, per opera del Bramantino (cfr. *L'Arte*, 1925). Solo quel tondo fu conservato da Raffaello, che dovette cancellare le recenti e le antiche pitture dell'appartamento superiore, abitato già da Niccolò V, per far largo alla propria decorazione e per darvi complessiva unità. È probabile che all'arrestarsi dei conti suddetti, cioè al marzo del 1509, o poco dopo, si segni l'intervento di Raffaello nelle pitture delle Stanze Vaticane (cfr. A. Venturi, *Raffaello* cit., pag. 59, in nota).

1509, 4 ottobre — Raffaello è nominato scrittore dei Brevi Apostolici, con un *motu proprio* di Giulio II, che assegna a lui, « pittore nel suo palazzo », quell'ufficio, vacante per la morte di Vincenzo Capucci, e con esso gli onori, oneri ed emolu-

menti relativi (cfr. CORRADO RICCI, *Appunti e documenti raffaelleschi*, in *Rassegna marchigiana per le Arti figurative, le Bellezze naturali, la Musica*, a. II, n. VI, marzo 1924).

1510, 10 novembre — L'orefice Cesarino da Perugia, avendo tolto a fare da Agostino Chigi due tondi di bronzo con molti fiori in rilievo, secondo i disegni di M. Raffaello, ed avendo promesso di farli fra sei mesi, Antonio di M. Paolo di Santo Marino orefice prestò cauzione per il suddetto Cesarino (Vedi nel FEA, *Appendice alle Notizie intorno a Raffaello Sanzio ed altri artisti*, ecc., pag. 81, Roma, Poggioli, MDCCCXXII), che si obbligava a farli:

« ...secundum ordinem et formam eidem dandam per magistrum Raphaelem Joannis Santi de Urbino pictorem ».

1511 — Raffaello dipinse in quest'anno la *Galatea*, nella delizia di Agostino Chigi e particolarmente nella loggia del Giardino:

Nel 1512 BLOSIO PALLADIO (*Suburbanum Augustini Ghisii Opus per Blosium Palladium impressum Romae per Jacobum Mazochium Romanae Accademiae Bibliopolam, Calen. februarii anno salutis MDXII*) accenna ai soggetti delle lunette, e ricorda anche Venere uscita, sopra una conchiglia, dal mare:

« Heic Venus orta mari, et concha sub sydera fertur ».

Un altro poeta, Egidio Gallo, che scrisse anche precedentemente a Blosio Palladio (*De viridario Augustini Chigi Senensis libellus*, Romae, 1511) allude pure alla *Galatea*, ma come se fosse Venere:

« nec numera desunt
Et Veneri, et Veneris puero: velut illa sub undis
Orta inter superos rebus pulcherrima praesit »
(lib. 3, pag. 16).

L'accenno a Venere, invece che a Galatea, lasciò dubitare che il poeta alludesse veramente all'affresco di Raffaello, ma a nessun altro poteva riferirsi, non certo a una figuretta di Venere Anadiomene, simbolo del Capricorno, che si trova in un piccolo timpano, senza evidenza alcuna (così pensò RICHARD FÖRSTER, *Farnesina Studien*, Rostock, 1880). Galatea aveva ricevuto nell'affresco un'importanza insolita, e il suo seguito era stato composto sulla descrizione che Apuleio fa di Venere: Galatea avanza su una conca marina tratta da due delfini e guidata da Palaemone, il fanciullo auriga, mentre Portunno irsuto, metà satiro e metà pesce, avvolge con le

braccia una ninfa: un dio marino dà fiato alla bucina stando a cavallo d'un nitrente ippocampo; un altro suona il corno, e un centauro marino si porta una naiade sul dorso. Nell'aria tre amorini volan e scoccan dardi dagli archi tesi, mentre un quarto, con un turcasso pieno di frecce, sta fra le nubi. Era naturale quindi che gli umanisti scambiassero la ninfa Galatea di Raffaello, che aveva il corteo assegnato da Apuleio a Venere, con questa dea. La lettera di Raffaello a Baldassarre Castiglione, che noi riportiamo in seguito, sotto la data 1514, fece pensare che la *Galatea* fosse frescata all'incirca dell'anno della lettera, mentre ad evidenza appartiene al primo tempo di Raffaello in Roma, mentre egli frescava la Stanza vaticana della Segnatura.

1511-1512 — Raffaello compie gli affreschi della Stanza della Segnatura.

Sotto il *Parnaso*, si legge:

IULIUS II · PONT · MAX · ANN · CHRI · MDXI · PONTIFICATUS SUI VIII ·

Sotto le tre Virtù, dalla parte opposta:

IULIUS II · LIGUR · PONT · MAX · AN · CHRIS · MDXII ·
PONTIFICATUS · SUI · VIII ·

1512 — Data dell'affresco di Raffaello in Sant'Agostino, eseguito per Giovanni Goritz di Lussemburgo, *Corycius senex*, protonotario apostolico, buontempone, amico degli Umanisti e della succulenta cucina, alla quale li faceva partecipare il giorno della festa di Sant'Anna, patrona anche delle sue gestazioni poetiche e gastronomiche.

Egli allogò a Raffaello la pittura dell'*Isaia*, sotto la quale si vedeva un tempo la *Sant'Anna* di Andrea Sansovino, e questa iscrizione che determina la data dell'opera raffaellesca:

JESU · DEO · DEIQ · FILIO MATRI
VIRGINI · ANNAE · AVIAE MATERNAE
IO · CORICIUS · EX · GERMANIS
LUCUMBURG · PROT · APOST · DDD ·
PERPETUO SACRIFICIO · DOTEM ·
VASA · VESTES · TRIBUIT · MDXII ·

Quest'iscrizione è sullo zoccolo del gruppo del Sansovino, che lasciò pure, sotto essa, la firma:

ANDREAS · DE MONTE · SANSOVINO · FACIEBAT ·

1512 — Data della pittura a fresco di Raffaello, in una delle camere di papa Innocenzo VIII in Vaticano, sopra un camino che mostrava le armi di Giulio II, rette da putti simili a quelli di Sant'Agostino, e con tutta probabilità dello stesso tempo all'incirca. Uno di essi è conservato all'Accademia di S. Luca.

1512 — Raffaello dipinse la pala d'altare votiva, oggi nella Galleria Vaticana, la nota *Madonna di Foligno,* per Sigismondo Conti fulignate, morto prima del febbraio 1513.

La ragione del voto è significata dal fondo stesso dell'ancona: la bomba infocata, che minacciò, al tempo dell'assedio di Foligno, la vita del camerier segreto del Pontefice, si vede cadere sulla sua casa.

1513, 11 gennaio-19 febbraio — Raffaello ritrae il giovane Federico Gonzaga, ostaggio alla Corte di Giulio II, ma, sopravvenuta la morte del Pontefice, sospese il lavoro, tanta era la sua agitazione e forsanche il timore di perdere in Corte vaticana l'artistica ufficialità.

Lettera di Stazio Gadio, agente in Roma del marchese Gonzaga, 11 gennaio 1513 (Archivio Gonzaga in Mantova):

« heri (Federico) per farsi retrare da M.ro Raphael da Urbino pictor di N. S. si armò con saglio di V. Ex. col capello in testa et penacchio dentro sopra uno scuffiotto d'oro et a questa fogia lo pinse di carbone per farlo poi. Così armato, montò a cavallo et fece andar uno pezo li cavalli sotto la via di Belvedere ».

Lettera di Gio. Francesco Grossi, detto il Grossino, maestro di Federico Gonzaga, al marchese di Mantova, 15 febbraio 1513 (Archivio sudd.):

« Dil retracto dil S. Federico tengo solicitato m. Rafaello di continovo; me dice chel gie lavora drieto et che non me dubita chel desidera assay di fare ditto rectrato a V. S. e servirla bene ».

Lettera di Gio. Francesco Grossi, detto il Grossino suddetto al marchese di Mantova, 19 febbraio 1513 (Archivio sudd.):

« M. Rafaello da Urbino me ha restituito il saion et altre robe dil S.r Federico per ritrarlo che avea: dice che la S. V. li perdona per adesso: non saria posibile chel gie avesse il cervello a retrarlo ».

1513, dopo il 22 febbraio — Dopo la morte di Giulio II, Raffaello rifece il cartone della *Storia di Attila* e dell'*Apparizione dei Santi Apostoli Pietro e Paolo*, venuti in difesa di Leone I; alla figura di Giulio II sostituì quella di Leone X.

Mentre dipingeva quella storia, racconta Baldassarre Castiglione, «rispose ancor Raffaello pittore a dui cardinali suoi domestici, i quali, per farlo dire, tastavano in presenzia sua una tavola (*e qui il Castiglione cadde in errore, parlando di tavola invece che di affresco*) che egli avea fatta, dove erano San Pietro e San Paolo, dicendo che quelle due figure eran troppo rosse nel viso. Allora Rafaello subito disse: Signori, non vi maravigliate; chè io questi ho fatto a sommo studio, perchè è da credere che san Pietro e san Paolo siano, come qui gli vedete ancor in cielo così rossi, per vergogna che la Chiesa sua sia governata da tali omini come sete voi ». Si è notato dal Passavant, dal Müntz e da Crowe e Cavalcaselle come si tratti qui dei due Apostoli dipinti da Raffaello verso il 1513-1514. Ma i due Apostoli furono condotti da Fra' Bartolommeo, e uno solo fu finito da Raffaello: formavano due tavole, non una sola. Il Cian, che riporta in nota quella spiegazione (*Cortegiano*, II, LXXVI, 10), a rettificazione e complemento della nota stessa aggiunse che, « secondo l'autorevole giudizio di Corrado Ricci, il quadro dev'essere quello dipinto da Raffaello per le monache di Sant'Antonio di Perugia, nel quale si vedono i Santi Pietro e Paolo in primissima linea e dai *volti rossi* ». Ma quando nel 1505 Raffaello dipingeva quel quadro, non può credersi che avesse dimestichezza con due cardinali di Santa Madre Chiesa.

1513, 1º dicembre — Pagamento a Raffaello dalla Fabbrica di San Pietro:

« nº. 79. A mº. Rafaelo d. 4 d'oro datti sopra a certe porticele, d. 5, b. 15 » (dagli Archivi della Fabbrica di San Pietro, cfr. Eugène Müntz, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. II, pag. 183).

1514, 1º marzo — Raffaello fu ascritto a Urbino tra i fratelli della Compagnia del Corpus Domini (doc. cit. qui sotto la data del 1500, dicembre. Cfr. Pungileoni cit.).

1514, ultimi di giugno — Data del compimento della Stanza d'Eliodoro.

Nell'affresco della *Liberazione di S. Pietro* leggesi: LEO X · PONT · MAX · ANN · CHRIST · MDXIIII · PONTIFICAT · SUI · II. Più determinatamente la data può essere fissata agli ultimi di giugno 1514. dalla lettera di Raffaello (*1º luglio*) allo zio Ciarla, sopra riprodotta, e dalla nota di pagamento di 100 ducati in data del 1º agosto di quell'anno (cfr. Fea cit., pag. 9) a favore di Raffaello.

1514, 1º luglio — Raffaello scrive allo zio Simone Ciarla ad Urbino:

« Carissimo in locho de Patre.

« Ho ricevuto una vostra a me carissima, per intendere che voi non sete corociato con mecho, che in vero avereste torto, considerando quanto è fastidioso lo scrivere quando non importa: adesso importandomi ve rispondo per dirvi intieramente quanto io posso fare ad intendere. Prima circa a tor dona ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prima, ne son contentissimo e ringratione Dio del continuo di non haver tolta nè quella nè altra, et in questo sono stato più savio di voi che me la volevi dare. Son certo che adesso lo conoscete ancora voi, ch'io non saria in locho dove io son, che fin in questo di mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d'oro e d'entrata cinquanta scudi d'oro, perchè la Santità di N. S. mi ha dato, perchè attenda alla fabrica de San Petro, trecento ducati d'oro di provisione, li quali non mi sono mai per mancare finchè io vivo, e son certo haverne degl'altri, e poi sono pagato di quello io lavoro, quanto mi pare a me e ho cominciato un'altra stantia per Sua Santità a dipignere, che monterà mille ducento ducati d'oro: si che, carissimo zio, vi fo honore a voi et a tutti li parenti et alla Patria: ma non resta che sempre non vi habbia in mezo al chore, e quando vi sento nominare, che non mi paia di sentir nominare un mio patre; e non vi lamentate di me, che non vi scrivo, ch'io me haveria a lamentare di voi che tutto il dì havete la penna in mano, e mettete sei mesi da una lettera a l'altra; ma pure con tutto questo non mi farite corociare con voi, come voi fate con mecho à torto. Sono uscito de proposito della moglie, ma per ritornare, vi rispondo che voi sapete che Santa Maria in Portico (*il Card. Bibbiena*) me vol dare una sua parente, e con lcenza del zio Prete e vostra li promessi di fare quanto sua Reverendissima Signoria voleva; non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avvisarò del tutto; habiate patienza che questa cosa si risolva così buona, e poi farò, non si facendo questa, quello voi vorite; e sapia che se Francesco Baffa ha delli parenti, che ancor io ne ho, ch'io trovo in Roma una Mamola bella, secondo ho inteso di bonissima fama Lei e li loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in casa in Roma, che vale più cento ducati qui che ducento là; siatene certo. Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno, per amore della fabrica di Santo Petro, chè sono in locho di Bramante; ma qual loco è più degno al mondo che Roma? qual impresa è più degna di Santo Petro? ch'è il primo tempio del mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista, che montarà più d'un millione d'oro; e sapiate che 'l Papa ha deputato di spendere sessantamila ducati l'anno per questa fabrica, e non pensa mai altro. Mi ha dato un compagno Frate dottissimo e vecchio de più d'octant'anni, il Papa

vede che 'l puol vivere pocho, ha risoluto sua Santità darmelo per compagno ch'è huomo ch'io possa imparare seha alcun bello secreto in architectura, acciò io diventa perfettissimo in quest'arte; ha nome Fra Giocondo, et ogni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica. Vi prego voi voliate andare al Duca e alla Duchessa e dirli questo, che so lo haverano charo a sentire che un loro servo si faccia honore, e raccomandatemi a loro Signoria, et io del continuo a voi mi racomando. Salutate tutti gli amici e parenti per parte mia, e Ridolfo, el quale ha tanto buono amore en verso di me.

Alli primo luglio 1514. El vostro RAFAEL pittore in Roma ».

Questa lettera esisteva in casa del cardinale Albani, al dire del Richardson (*Traité de la Peinture*, III, pag. 462). Una copia della lettera era presso il Maratti, un'altra copia ne scoprì il P. PUNGILEONI, scritta nel sec. XVII da Lucantonio Giunta (v. *Elogio storico di Raffaello* cit., pag. 158). Dal Pungileoni abbiamo ricavato questa qui pubblicata.

1514, 1° aprile — Morto Bramante il giorno 11 marzo 1514, Raffaello fu eletto architetto e soprintendente della Fabbrica di San Pietro.

Dai libri d'amministrazione si apprende che egli teneva quel-l'ufficio fin dall'aprile 1514:

« Maestro Raffaele d'Urbino, deve havere ducati 1500 per una provisione de anni cinque cominciati a dì 1 aprile 1514 e finiti a dì 1 aprile 1519, a ducati 300 l'anno, come appare nel conto di M. Simone Ricasoli = ducati 1500 » (cfr. FEA, *Notizie* cit., pag. 9).

1514, 1° agosto — Raffaello ricevette cento ducati, in saldo dei 1200 scudi d'oro, per la pittura delle camere nove di Nostro Signore Leone X (FEA, *Notizie*, ecc., pag. 9; PUNGILEONI, *Elogio* cit., pag. 162, conto desunto dal « Libro di Mons. R.mo M. Bernardo da Bibiena, Cardinale di S. Maria in Portico » [ms. segnato H. II. 22 fra i mss. della Biblioteca Chigi in Roma]).

1514, 1° agosto — Saldo di pagamento a Raffaello dal Cardinal Bibbiena, per « resto della pittura delle camere nove di N. S. ».

1514, 1° agosto — Breve di Leone X riguardante la nomina di Raffaello ad architetto di San Pietro:

« A Raffaello d'Urbino.

« Essendochè, tu, oltre alla pittura, nella quale il mondo sa quanta sia la tua eccellenza, sii ancora stato reputato da Bramante architetto tale nell'arte dell'edificare, che egli morendo giudicò a te potersi giustamente commettere la Fabbrica di San Pietro di Roma, da lui incominciata; e questo tu abbia mostrato col modello di quel tempio, che secondo il nostro desiderio facesti, e col dichiararci ampiamente e dottamente tutto l'ordine dell'opera; perciò noi, a cui non è forse cosa che più sia importato di questo tempio, e che più magnifico si faccia e con più celerità, ti eleggiamo architetto di esso col salario di trecento ducati, che coi danari che a noi pervengono e sono assegnati alla costruzione sua, ti sarà pagato ogni anno dai nostri Tesorieri; i quali, vogliamo, che quel salario ti diano a paghe eguali, e di tempo in tempo, senza indugio, ad ogni tua richiesta e anche di mese in mese. Ti esortiamo peraltro a voler pigliare in modo la cura di quest'ufficio, che nell'esercitarlo si conosca che tu abbia sempre innanzi agli occhi, non tanto la riputazione tua e la fama; quanto la espettazione che abbiamo preso di te e la paterna nostra benevolenza; e finalmente la celebrità e dignità del tempio stesso stato sempre appresso tutto il mondo sopra a tutti gli altri grandissimo e venerando, e la nostra devozione verso il Principe degli Apostoli. Dato il primo d'agosto dell'anno secondo ».

(Breve tradotto dall'originale latino, stampato nel *Petri Bembi epistolarum, Leonis decimi Pont. Max. nomine, scriptarum,* libri XVI, Lugduni, 1538).

1514 — Lettera di Raffaello al Castiglione.

Di quest'anno è la lettera, pubblicata dal Dolce, e poi nella *Nuova scelta di lettere* edita nel 1582 a Venezia da Bernardino Pino. Il Bottari la ripubblicò nel volume primo della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura,* ma nel volume II, avvistosi probabilmente di avere omesso nella stampa una frase importante della lettera stessa, la ristampò con varianti e completamenti. La lettera non ha data e non ha firma, benchè i fatti che in essa si ricordano dimostrino che fu scritta da Raffaello. L'assenza della data e della firma persuade che la lettera è stata tratta da una minuta; e che questa, ritrovata dal Pino, fu da lui pubblicata nel 1582 tra le lettere dell'Aretino, il che ha lasciato supporre che questi la dettasse per Raffaello. Osserva Gaetano Guasti (nota a pag. 148 del vol. I del Passavant, tradotto e corredato di note da Gaetano Guasti, Firenze, Succ. Le Monnier, 1899): « quando scriveva proprio Raffaello si vede nella lettera allo zio: quella sì che è sua fattura, e nella lingua dove

apparisce il dialetto nativo e quello romanesco e nello stile che è d'uomo che nulla o poco sapesse di lettere. Dovendo scrivere in risposta ad una lettera del Castiglione, uomo letteratissimo, è naturale che il Sanzio non si arrischiasse di farlo senza l'aiuto altrui ».

Sappiamo del resto che l'Aretino fece un simile servizio di minutar lettere d'importanza anche a Tiziano, e lo stile della lettera del Vecellio alla Marchesana di Mantova, preparata dall'Aretino, può trovare riscontro in questa diretta a Baldassar Castiglione. L'Aretino fu a Roma e passò molti anni con Agostino Chigi, per cui ebbe occasione di frequentare la compagnia di Giulio Romano e di Marcantonio Raimondi, seguaci e devoti di Raffaello, e di farsi intimo dell'Urbinate, com'egli stesso racconta nel *Dialogo della pittura di Ludovico Dolce*.

Ora qual'è la data della lettera? In essa Raffaello afferma d'aver finito il modello di S. Pietro, che fu disegnato entro i tre mesi successivi alla morte di Bramante, avvenuta nel marzo del 1514, e fu costruito da Giovanni Barili intagliatore, secondo l'impegno assunto il primo novembre di quell'anno stesso. La lettera dovrebbe quindi essere stata scritta dall'Urbinate intorno alla metà di quell'anno. Baldassarre Castiglione, dopo parecchi anni d'assenza da Roma, vide per la prima volta, nel *Viridario* d'Agostino Chigi, la *Galatea* già da tempo eseguita, e scrisse al pittore le sue lodi. Questi rispose, o meglio fece rispondere a un amico letterato, che sfoggiò l'idea fondamentale dell'estetica platonica. E fece cominciare la lettera, richiamando la *invenzione* del Conte, sulla quale « ha fatto disegni in più maniere », probabilmente per illustrare, nella Stanza dell'*Incendio di Borgo*, le gesta dei papi di nome Leone, come molti pensarono sin dai giorni dell'assunzione di Leone X (cfr. RAFFAELE BRANDOLINI, nel dialogo intitolato *Leo*, pag. 102; ERASMO, in *Epistole*, lib. II, ep. I.; ZACCARIA FERRARI di Vicenza, nel poema *Leon X Carm. illust. poet. Ital.*, t. IV, pag. 270).

Ecco la lettera:

« Signor Conte. Ho fatto disegni in più maniere sopra l'invenzione di V. S. e sodisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori, ma non sodisfaccio al mio giudizio, perchè temo di non sodisfare al vostro. Ve li mando. V. S. faccia eletta d'alcuno, se alcuno sarà da lui stimato degno. Nostro Signore con l'onorarmi m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questa è la cura della fabbrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, e tanto più quanto il modello, che io ne ho fatto, piace a Sua Santità, et è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, nè so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio; ma non tanto che basti. Della *Galatea* mi terrei un gran maestro, se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive; ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta, e le dico che per dipingere una

bella, mi bisognerà veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente. Se questa ha in sè alcuna eccellenza d'arte, io non so, ben m'affatico d'haverla. V. S. mi comandi. Di Roma... ».

1514 — Raffaello, probabilmente in quest'anno, ritrae il conte Baldassarre Castiglione, che, grato all'amico pittore, compose in lode di lui quest'Elegia:

Bath. Castilionis Elegia, qua fingit Hippolytam suam ad se scribentem:

Sola tuos referens vultus Raphaelis imago
Picta manu, curas allevat usque meas.
Huic ego delicias facio, arrideoque, jocosque,
Alloquor; et tanquam reddere verba queat
Assensu, nutuque mihi saepe illa videtur.
Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat,
Hoc solor, longos decipioque dies.

(Baldassarre Castiglione, *Poesie volgari e latine*, corrette, illustrate ed accresciute di varie cose inedite, ecc., Roma, 1760, pag. 178).

1514 — Data probabile del compimento della decorazione della cappella Chigi in S. Maria della Pace, sulla fronte della quale sono le *Sibille* e i *Profeti*.

1514 — Da una nota, tratta dalle « *Memorie* » del convento di San Giovanni in Monte, apprendesi:

« L'anno 1514 la Beata Elena, moglie di Mes. Benedetto Dell'Oglio, notaio e cittadino bolognese, fece edificare la cappella di S. Cecilia e fece fare da Raffaello d'Urbino il quadro di S. Cecilia, e costò mille scudi d'oro e lo donò alla chiesa di S. Giovanni in Monte con altri utensili sacri » (Archivio di Stato di Bologna. Miscellanea di carte diverse del Convento dei PP. Lateranensi di S. Gio. in Monte).

1515 (?) — Forse a quest'anno risale l'aneddoto raccontato dal Lomazzo (*Idea del Tempio della Pittura*):

« Essendo un dì Raffaello in compagnia de' suoi discepoli, incontrò Michelangiolo che gli disse: dove te ne vai così circondato come un proposto? Ed egli a lui: E Voi solo, come un boia? »

1515 — Data di un disegno di Raffaello per la *Battaglia d'Ostia*, mandato in dono a Alberto Dürer, che sul disegno stesso (ora conservato nell'Albertina di Vienna) così scrisse:

« 1515. Raffahel de Urbin der so hoch poim pabst geacht ist gewest hat der hat dyse mackette bild gemacht und hat sy denn albracht dürer gen. Nornberg geschickt Im sein hand zu weisen » (Raffaello d'Urbino, che è in così alto onore presso il Papa, disegnò questo nudo e lo mandò ad Alberto Dürer a Norimberga per dargli un saggio della sua mano).

Il grande pittore tedesco, grato del dono, mandò al Sanzio copia di due stampe e il proprio ritratto, che Giulio Romano ereditò dal maestro, e tenne « per cosa miracolosa ».

1515, 25 aprile — Il Cardinal Bembo scrive al Bibbiena (Bembo, op. cit., VII, pagg. 49-50), confortato da Raffaello a chiedergli una statuetta di Venere, la quale non s'adattava alla stufetta da lui fatta decorare da Raffaello; e lo supplica a concedergliela:

« ...che la terrò carissima, che la porrò nel mio Camerino tra il *Giove* e il *Mercurio*, tra suo padre e suo fratello; che me la vagheggerò ogni giorno molto più saporitamente che voi far non potrete per le continue occupationi vostre... Se per avventura io vi paressi in questa mia richiesta troppo ardito, Raffaello, che voi cotanto amate, dice che me ne iscuserà esso con voi: ed hammi confortato che io ad ogni modo vi faccia la richiesta che io vi fo. Stimo che voi non vorrete fare a Raffaello questa vergogna... ».

1515, 15 giugno — Raffaello riceve « ducati 300 per i cartoni che si mandano in Fiandra per panni di razza della capella (*Sistina*) ». Dal libro del Cardinal Bibiena citato, sotto la data del 1° agosto 1514.

1515, 7 giugno-8 novembre — Raffaello riceve insistenze per un quadretto desiderato dalla marchesa Isabella Gonzaga d'Este.

Lettera d'Agostino Gonzaga a Isabella marchesa di Mantova, Roma, 7 giugno 1515 (Arch. sudd.):

« ...Io parlai cum Raphaël da Urbino circha il quadretto che voria la Ex.tia Vostra di man sua, così lo disposi ad volerlo fare et farallo, che ancora che esso habbia da fare assai, pur per essere esso tanto servitore di V. Ex.tia quanto el possi essere, si è risciolto di volerlo fare per ogni modo. Piacevalli adunque mandar il disegno et driciarlo a me che io lo faro fare et presto che scio sera satisfatta, se-

condo il desiderio suo... » (*Pubblicata da* x***: *La Petite Sainte Famille de Raphaël | Madonna Piccola | de la Marquise Isabella d'Este de Gonzague. Collection de Mantoue. Le Dessin | Le tableau* Paris, 1892).

Altra lettera di Baldassare Castiglione (non *Agostino Gonzaga*) a Isabella d'Este, Urbino, 8 novembre (non *ottobre*) 1515 (Archivio sudd.):

« Ill.ma et Ex.ma mia S.ra,

« Quando io mi partì de Mantua comendome V. E. ch'io procurasse che Raphaello gli facesse un quadro de pittura. Così giunto ad Urbino, subito gli scrissi et esso mi rispose affirmando volerlo fare. Occorrendomi di poi andare a Roma, sollicitai con molto macior instantia, di sorte che me promisse lassar indrieto tutte l'altre opere cominciate e da cominciare, per satisfare a V. S. Ill.ma. Hora, per confirmatione di questo, pur mi scrive che io li mandi la mesura del quadro et il lume, perchè presto pensa dargli principio. Così, se quella se dignera farmi intendere e l'uno e l'altro, io solliciterò il resto; e se conoscero in altra cosa poterla servire, non aspetterò d'esser commandato ». (Cfr. A. Luzio, *Federico Gonzaga ostaggio alla Corte di Giulio II*). I caratteri della lettera sono certo quelli del Castiglione; la firma ne fu strappata.

Lettera di Alfonso Paulucci al duca di Ferrara (incompleta e priva di data, probabilmente del 1519), Roma...

« ...Da M. Baldesera da Castione, con il quale parlai de Rafael da Urbino, et dissemi che era molto tempo havea da far una opera de la S.ra Marchesana, et che mai la lavorava se non quando vi era presente, tante erano le sue occupatione. Et dissemi che tenea per certo, partito lui, non li lavoraria piu. Et me respose, adimandatoli, che presto partirebe non resoluto ma assai in le cose bene acaminato che non era pocho in questi tempi... ».

(R. Archivio di Stato in Modena. Cancelleria Ducale: Archivi vari, Arti belle, Pittori).

1515, 27 agosto — Autorizzazione data a Raffaello di comprare, per la Fabbrica stessa, i marmi e le pietre cavate dalle rovine dell'antica Roma, e di impedire che si distruggessero le vecchie iscrizioni senza il suo permesso. Il Breve papale scritto da Leone X, a istanza dell'Urbinate, è il seguente:

« A Raffaello d'Urbino

« Importando moltissimo alla fabbrica del tempio del Principe degli Apostoli in Roma, l'avere il comodo delle pietre e de' marmi, dei quali ce ne bisogna buona copia, e piuttosto qui, che farli venire di fuori, e sapendo noi che le rovine di Roma ne somministrano in abbondanza, e che da per tutto si scavan marmi d'ogni sorte quasi da ognuno, che in Roma o vicino a Roma, si mette a fabbri-

care, o in qualche altra maniera a scavar la terra; perciò ti costituiamo Presidente, essendo che ti abbiamo fatto architettore di questo edificio, di tutti i marmi e di tutte le pietre che da qui innanzi si scaveranno in Roma o fuori di essa dentro lo spazio di dieci miglia, acciocchè gli compri, quando siano a proposito per la fabbrica di questo tempio. Perciò comandiamo a tutti di qualunque stato e condizione, che diano parte quanto prima a te, come Soprintendente di queste cose, di tutti i marmi e sassi d'ogni specie che saranno scavati dentro il sopraddetto spazio. E chi non lo farà in tre giorni, sia a tuo giudizio multato da cento fino a trecento ducati d'oro.

« Oltracciò, perchè, secondo che ci è stato riferito, li scarpellini adoperano e segano inconsideratamente alcuni marmi antichi, sopra i quali sono intagliate delle iscrizioni, le quali molte volte contengono qualche egregia memoria, che meriterebbe d'esser conservata in benefizio della letteratura e dell'eleganza della lingua latina, e così si aboliscono queste iscrizioni comandiamo a tutti quelli che in Roma esercitano l'arte dello scarpellino, che senza tuo comando, o permissione, non abbiano ardire di spezzare, o segare nessuna pietra scritta, alla medesima pena, se contraffacessero.

«Roma, li 27 d'agosto, l'anno terzo del nostro pontificato (1515)».

(Traduzione in BAROTTI, *Lettere pittoriche*, t. VI, pag. 25 dell'edizione di Milano. Nell'*Appendice*, sotto il n. XI, del Passavant, il testo latino ricavato dalla *Raccolta delle lettere latine di P. Bembo*, edizione di Lione, pag. 246).

1515, novembre — Perino de' Senarii da Caravaggio vende a Raffaello, assente da Roma, una casa di via Sistina in Borgo. (Cfr. rogiti del notaio Perotti, in A. BERTOLOTTI, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, vol. I, Milano, 1891).

Raffaello era assente da Roma e, secondo quanto scrisse il Bandinelli (lettera del 7 dicembre 1547 al Duca di Firenze in BOTTARI), sarebbe stato a Firenze, chiamatovi dal pontefice Leon X, insieme con Michelangelo e Leonardo da Vinci, per trattare della facciata di San Lorenzo.

1516 — Il cardinale Gregorio Cortese, già abate benedettino, chiede a Raffaello di frescare il refettorio del suo monastero a Modena:

« ...Raphaelem pictorem aetate nostri, ut nostri, veteribus illis excellentissimis comparandum, conveniendum curavi, ut coena-

tionis interiorem frontem pingeret; is ita repondit, ut gravate ad modum Romam se relicturum esse ostenderet: nec si id faceret, maxima sine mercede esse facturum: ut mihi videatur mille ille aureorum numum ludibrio futuro esse. Quarum alterum reperi, qui de opus trecentis aureis numis absolvet, et si non Apelles, forte tamen Parrhasius futurus ». (Cfr. GREGORII CORTESII, *Mut. Epistolarum familiarum Liber*, Venezia, 1573, pag. 144).

1516 — Data inscritta in oro dal musaicista veneziano Luigi De Pace nel nastro intorno a Venere, nella cupola della cappella Chigi a Santa Maria del Popolo:

LV · D · P · V · F · 1516

(*Luigi De Pace Veneziano Fece 1516*).

1516, 3 aprile — Raffaello fa un'escursione col Bembo, il Castiglione, il Navagero e il Beazzano a Tivoli:

« Io col Navagero, e col Beazzano e con M. Baldassar Castiglione e con Raffaello domani anderò a riveder Tivoli, che io vidi già un'altra volta vintisette anni sono. Vederemo il vecchio e il nuovo, e ciò che di bello sia in quella contrada. Vovvi per dar piacere a M. Andrea (*Navagero*), il quale fatto il dì di Pasquino si partirà per Venegia ». (Cfr. BEMBO, *Opere*, t. III, pag. 20).

1516, 10 aprile — Da una lettera del Bembo al card. Bibbiena, allora a Rubiera presso Reggio nell'Emilia, si sa che Raffaello aveva eseguito il ritratto del Tebaldeo; e il Bembo, confrontatolo con quelli già eseguiti dal pittore, del Castiglione e del duca Guidobaldo, lo trova per la somiglianza grandemente superiore. Infine si apprende che Raffaello attende alla stufetta o camerino da bagno del Bibbiena.

« Raphaello, il quale riverentemente vi si raccomanda, ha ritratto il nostro Thebaldeo tanto naturale, ch'egli non è tanto simile a sè stesso, quanto gli è quella pittura. Et io per me non vidi mai sembianza veruna più propria. Quello che ne dica o se ne tenga M. Antonio, V. S. può stimare da sè; et nel vero ha grandissima ragione. Il ritratto di M. Baldassar Castiglione e quello della buona et da me sempre honorata memoria del S. Duca nostro, a cui doni Dio beatitudine, parrebbono di mano d'uno de' Garzoni de Raphaello, in quanto appartiene al rassomigliarsi a comparatione di questo del Thebaldeo. Io gli ho una grande invidia, che penso di farmi ritrarre ancor io un giorno. Hor ora havendo io scritto sin qui, m'è sopraggiunto Raphaello, credo io, come indovino ch'io di lui scrivessi, et

dicemi che io aggiunga questo poco: cioè che gli mandiate le altre historie, che s'hanno a dipingere nella vostra stufetta, cioè la scrittura delle historie, perciocchè quelle che gli mandaste saranno fornite di dipingere questa settimana. Per Dio non è burla, che hora ora mi sopraggiunge medesimamente M. Baldassar, il quale dice ch'io vi scriva che esso s'è risoluto di stare questa state a Roma, per non guastare la sua buona usanza, massimamente volendo così M. Thebaldeo ».

1516, verso la fine di maggio — Berto di Giovanni, pittore perugino, viene da Perugia a Roma, e vi dimora parecchi giorni, poi ritorna a Perugia, dopo aver trattato con Raffaello per il rinnovamento del contratto relativo alla pala d'altare del Monastero di Monteluce.

Il viaggio fu fatto a spese del Convento, che gli sborsò fiorini tre e soldi venti il 7 di maggio, e altri tre fiorini il 12 giugno, annotando che l'assenza si prolungò sedici giorni : « e stié dì 16 ». (Cfr. Umberto Gnoli cit., pag. 149).

1516 — Data del collocamento della *Santa Cecilia* in San Giovanni in Monte a Bologna, allogata a Raffaello per la Beata Elena Duglioli dall'Olio.

1516, 8 giugno — Raffaello, appena morto l'elefante indico, che Emmanuele re di Portogallo aveva, insieme con una pantera, mandato a Leone X, lo ritrasse per ordine del Pontefice, e sul ritratto fu apposta questa iscrizione, anche a ricordo di Giambattista Branconio dell'Aquila, che ebbe in cura il grandissimo animale:

« Io. Baptista Branconius Aquil. e cubiculo, et elephantis praefectus posuit M. DX. VI. VIII Junii, Leonis X Pont. Anno Quarto. Raphael Urbinas quod natura abstulit arte restituit ». (Cfr. Osorius Hieron., *De rebus Emmanuelis Lusitaniae regis*, I, 9, cap. 263).

1516, 21 giugno — Rinnovamento del contratto relativo all'ancona dell'*Incoronazione* per l'altare maggiore della chiesa di Monteluce:

« Al nome di Dio XXI di giugno in Roma. Sia noto et manifesto a qualunque leggerà la presente scripta come M. Raphaelo da Urbino pictore toglie a fare e dipingere una tavola ovvero Cona per le Mo-

nache del Monasterio di Monteluce extra muros Perusinos con li infrascripti pacti et Capituli che qui de sotto se annoteranno etc. In prima che dicta tavola sia dell'altezza et grandezza che fu ragionata nel primo disegno dato dal prefato M. Raphaello con la Inconazione de la Gloriosissima Nostra Donna: con li capitoli in modo e forma che in esso primo disegno se dimmostra ad uso de bono optim et leale Maestro dipinto di fini et boni colori secondo ad tale opera se conviene: Et che prefato M. Raphaelo sia obligato fare dicta tavola sine Cona et depingere solum la istoria supradicta in lo campo o vero vano de dicta tavola in Roma a sue spese de legname, colori et oro che ne intrasse: et omnia altra cosa et spese che andasse per fare depingere et finire de tacto punto decta tavola... Quale opere prefato M. Raphaelo promette dare finita per tempo da uno anno da hoggi videlicet ad summum ad tal tempo che dicta tavola sia conducta in Perugia adeo che il giorno della sagratissima festa della Assumptione che sarà a dì 15 agosto 1517 sia perfecta et messa in opera nello altare della Chiesa del dicto Monasterio de Monteluce. Ma la predella cornicione fregio et come altro ad ornamento di dicta tavola et pictura de esse cose se debbia fare et depingere in Perugia videlicet il legname, intaglio, Magisterio, colori, oro et omne altra cosa che vi andasse a tucte spese de M. Berto de Giovanni pictore supradicto et in questa opera compagno electo da prefato M. Raphaelo et accettato da prefate Monache, qual M. Berto habbi etiam a dipingere tutte le cose contenute in lo presente capitolo videlicet predella cornicione etiam: Et sia obligato ultra li adornamenti depinger in la predella la Natività de prefata gloriosissima Nostra Donna suo sposalitio et sua sanctissima morte overo transito... Per le quali opere et picture le prefate Monache sieno obligate pagare et cum effecto numerare alli prefati M. Raphaelo et M. Berto ducati doicento d'oro in oro de Camera videlicet ducati cento venti simili a lo prefato M. Raphaelo per sua mercede et premio de la tavola come de sopra: De li quali ducati cento venti prefato M. Raphaelo ha havuti da prefate Monache ducati venti simili per arra et parte de pagamento. Et a prefato M. Berto ducati octanta simili... de li quali ne ha avuti da prefate Monache ducati dieci simili per arra et parte de pagamento... Et se per caso nel condurre da Roma a Perugia dicta tavola per qualche sinistro evento havesse qualche lesione prefato M. Raphaele sia tenuto acconciarlo...

« Io Raphaelo son contento quanto de sopra è scripto et a fede ho fatto questa de mia mano in Roma die dicta et sono contento haver il mio pagamento videlicet ducati ciento finito tutta la opera non obstante quanto nel penultimo capitolo se contiene ». (Cfr. J. D. Fioritto, *Kleinen Schriften artistischen Inhalt,* II Band, Göttingen, 1806: *Einige Nachrichten von dem Cardinal Bembo und von Raphael,* pag. 269 e segg.; Passavant, II, pag. 311-313).

1516, 7 luglio — Benedetto Capilupi scrive alla Marchesa di Mantova (lettera edita nel *Raffaello*, 20 e 30 settembre 1876) che Eleonora e Isabella duchesse di Urbino gli dissero degli argenti disegnati da Raffaello:

« ...me dissero l'altro giorno che erano necessitate fare rompere et battere alcuni pezi de argenti: fra quali erano due bacilli con dui bronzi da mano moltò belli de desegno et fogia antiqua designati per Raphael: hanno del oblongo, sono dorati et credo piaceriano alla Ex. V. dicendomi quando V. E. havesse modo de dargli dinari o tanti argenti da rompere: che voluntieri li gli dariano più presto, che butare via tanto bella opera... ». (V. nota sotto la data 1506).

1516, 22 novembre — Scriveva Lionardo de' Borgherini a Michelangelo che Raffaello aveva « fatto uno modello di terra a Piero d'Ancona d'un puttino; e lui l'a presso che finito di marmo, e dichono sta assai bene » (cfr. GOTTI, *Vita di Michelangelo*, II, pag. 59). Lo stesso *puttino* riappare in una lettera del Castiglione ad Andrea Piperno (8 maggio 1523), in *Lettere pittoriche* del BOTTARI (op. cit., V, pag. 167). Chiede il letterato: « Se Giulio Romano ha più quel puttino di marmo di Raffaello ». Su questo puttino di marmo che, secondo Crowe e Cavalcaselle, sarebbe stato invece di terracotta, nulla si sa. Le parole del Castiglione aggiungono soltanto la notizia che una statua di fanciullo, opera di Raffaello, era nelle mani del suo discepolo erede.

1516, 20 dicembre — Raffaello riceve il resto del suo avere, per i cartoni degli arazzi mandati in Fiandra, e cioè ducati 134. (Vedi libro del cardinale Bibiena citato sotto la data 1º agosto 1514).

1517 — Raffaello in quest'anno è chiamato capo ne' lavori per la Fabbrica di S. Pietro (v. libro del cardinal Bibiena spogliato dal PUNGILEONI, nell'*Elogio*, pag. 163, in nota).

1517 — Baldassare Castiglione scrisse due sonetti che la contessa Caterina Mandela, sua nuora, trovò dietro uno specchio del suo palazzo di Mantova, apposti a un ritratto di donna

dipinta da Raffaello, detta dal Beffa « bellissima e principalissima ». (Notizia della prefazione di Giulio Salvadori al *Cortegiano*, Sansoni, Firenze, 1884, pag. XXIV-XXV).

1517 — Goro Gheri, governatore di Firenze, commette a Raffaello un disegno, da tradurre nel diritto di una moneta, della testa di Lorenzo de' Medici.

1517, 10 gennaio — Prestito contratto da Raffaello con il banchiere Bernardo Bini e compagni per 150 ducati. Si obbligava a restituirli entro l'anno. Erano testimoni dell'obbligazione, assunta nell'anticamera del Papa, Lorenzo de' Canigiani fiorentino e Tommaso d'Andrea bolognese o Tommaso Vincidor, scolaro di Raffaello.

1517, 19 gennaio — Leonardo sellaio scrive a Michelangelo che Sebastiano del Piombo ha incominciato, a gara con la *Trasfigurazione* di Raffaello, la tavola della *Resurrezione di Lazzaro*, su disegno di Michelangelo.

1517, 21 marzo-4 dicembre — Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, desidera una pittura di Raffaello per i suoi camerini dov'erano i *Baccanali* di Tiziano e il *Banchetto degli Dei* di Giambellino. Raffaello manda promesse al Duca di fare il quadro *Il Trionfo di Bacco* e di acquistargli rare anticaglie, a proposito delle quali Raffaello cita il *Letto di Policrate* esistente a Firenze, già nella Raccolta di Lorenzo Ghiberti.

Dal carteggio di Beltrando Costabili vescovo d'Adria e oratore del Duca di Ferrara alla Corte di Roma (Archivio di Stato in Modena).

Da lettera del 21 marzo 1517:

« Cum Raphael da Urbino non ho potuto per anchora parlare ».

Lettera dello stesso del 30 marzo 1517:

« Ill.mo Principi et Ex.mo D.no: D.no Alfonso Estensi Duci Ferrariae etc. D.no observan.mo.

« Ill.mo et Ex.mo S. mio observan.mo: Raphael da Urbino attende ad expedirse de questo lavoro de N. S., et caciarasse poi intorno a quello de V. Cel.ne la qualle lo ha volgia servire, et dice di fare la melgiore cossa el facesse mai: Circha le Medalgie, Teste et Figure el me ha dicto proprio como scrive la Ex.ª V., et che lo lassi fare a lui chel tenira pratiche et spilgie acio la sia servita: Poi ne ha facto dire che altre volte la Ex.ª V. desidero havere el lecto

de Policrate have uno è a Fiorenza, et lo dixe a lui et chel non se puo havere. Ma qui ne è uno che li pare piu bela cossa, ben che non sia el lecto de Policrate et che ha tre on quatro figure de sculptura longe uno palmo et megi la una, et se la Ex.ª V. vole chel facia opera la lo habij, lo scriva chel fara quanto la scrivera: Cussi expectaro intendere quello vora la Ex.ª V. se facia: De continuo me racomando a la sua gratia: Romae XXX Martii M. D. XVII.

« Post scripta, retornando da mesa epso Raph. me ha dicto chel non se poteria trovare cossa antiqua più a proposito de V. Ex.ª de questa, et che quella non la lasi, el me la deve fare vedere, ge ho dicto che governi la cossa de modo, che se la Ex.ª V. dice volerla el patron non la incarisca et lo fara.

« E. Ex. V. « Servus

« B. Cost.lis Ep.s Adriensis ».

Da lettera dello stesso al Duca, da Roma, 16 giugno 1517 (lettera non riportata dal Campori):

« ...Raphael da Urbino me ha dicto havere anchor che fare dui di ne la Camera del Papa, et fornito lo havera me ha promesso senza falo alcuno incomenciara lopera de V. Ex.ª et la seguitara insino lhavera finita...

« Romae xvj iunij M. D. xvij ».

Da lettera dello stesso, 11 settembre 1517 (in carteggio da Roma):

« Ill.mo et Ex.mo Signore mio observ.mo.

« Raphael da Urbino me ha facto *dire* (*parola supplita dal Campori*) per quello suo gargione fu a Ferrara, avere inteso che M.ro Pelegrino da Udine fa una Tavola a V. Ex.ª cum quella historia de la qualle *egli* (*parola supplita c. s.*) mandò el disegno ultimamente in picola forma, che è il Triumpho del Bacho de Lindia: et il gargione me ha dicto essere stato lui quello ge lo ha riferrito per averlo inteso a Ferrara: et epso Raphael dice che quando cussi fusse non faria più quella historia come lo havea deliberato fare, ma ne faria un altra. Imperò è necessario che la Ex.ª V. advisi se cussi è, et quello la vole se facij, perchè el sta per comenciare, et ha volontade servire V. Ex.ª a la cui gratia de continuo me racomando.

« Romae xi bis vij M.DXVij ».

Da lettera dello stesso, 23 settembre 1517 (in carteggio da Roma, non riportata dal Campori):

« A Raphael ho facto intendere quanto la Ex.ª V. me scrive e tenirolo (sollecitato) quello ad ogni modo servira quella ».

Da lettera dello stesso, 27 ottobre 1517 (in carteggio da Roma, non riportata dal Campori):

« A Raphaele da Urbino ho fatto intendere quanto mi scrive V. Cel.ne per la sua di XXIII, quale senza dubbio la vole servire, et serviralla. Et alla sua gratia di continuo mi raccomando ».

Da lettera dello stesso 4 novembre 1517 (in carteggio da Roma):

« Ho fatto intender a Raphaele da Urbino quello chi ho scripto a V. Cel.ne et chel metta mane a lopera che non li mancarò di quello dimanda, et mi ha risposto havere dimandato come ha per la causa detta, et perche la Ex.tia V. conosca che la vole servire et dice le farà cosa molto Ex.te il che io credo, perchè a le opere sue si vede che sempre el megliora et credo serà stato meglio habbia differito sin qui al servir V. Cel.ne alla cui gratia di continuo mi raccomando ».

Da lettera dello stesso, 17 novembre 1517 (in carteggio da Roma, riportata in sunto dal Campori):

« A Raphaele da Urbino ho dati li cinquanta ducati, quale li ha pigliati con bono animo de servire, presto et per Excellentia, v.ra Cels.ne. non le posso anchor scrivere quando el dica darle fornita lopera, ma farò bene da intenderlo et daronne adviso a quella ».

Da lettera dello stesso, 4 dicembre 1517 (in carteggio da Roma):

« Se la Ex.ª Vostra farà rispondere a quello io li scrissi avermi detto Raphaele da Urbino circa il tempo disse volere havera fornita lopera di quella, li venira tanto più sollecitato oltre a quello chio faccio di continuo, perchè il Papa et questi Signori Cardinali Palatini li danno da fare assai ».

1517, 1º luglio — Pagamento agli scolari di Raffaello:

« E più a dì primo di luglio a li gioveni di Raphaello de Urbino, che hanno dipinto la stanza avanti la Guardaroba, ducati 20 » (A. de Zahn, *Notizie artistiche tratte dall'Archivio segreto vaticano*, Firenze, 1867, pag. 24).

1517, 19 luglio — In una lettera del Bembo, con questa data, al Cardinal Bibiena leggesi che le *Stanze* dipinte da Raffaello erano bellissime, non solo per le superbe pitture, ma anche per il gran numero di prelati che vi eran ritratti. Era dunque compiuta la Stanza dell'*Incendio di Borgo*. Sotto il *Giuramento di Leone*, leggesi:

LEO · X · PONT · MAX · ANNO CHRISTI · MCCCCCXVII ·
PONTIFICAT · SVI · ANNO · IIII.

1517, 4 settembre — In una lettera Bartolomeo Bibiena a Latino Juvenale, nella quale gli dà parte della guerra tra Francesco Maria e Leon X, così termina: « Dubito che possa toccare la parte sua del danno a M. Bernardino ed a Raffaello nostro » (cfr. Pungileoni, *Elogio* cit., pag. 166, in nota).

1517, 7 ottobre — Raffaello sborsa tremila e seicento ducati per l'acquisto in Borgo del palazzo edificato da Bramante ai De Caprini di Viterbo, nella via che si era chiamata Alessandrina da Alessandro VI, il quale la fece aprire in mezzo a orti e casupole, per dare ai pellegrini, che nel 1499 si aspettavano a Roma per il prossimo Giubileo, un più comodo accesso dal ponte Sant'Angelo alla Basilica Vaticana. (Cfr. Domenico Gnoli, *La Casa di Raffaello,* in *Nuova Antologia,* 1887, fasc. IX; Adamo Rossi, *La Casa e lo stemma di Raffaello.* Nuovi documenti, in *Archivio storico dell'Arte,* fasc. II, 1888, pag. 1-6; Domenico Gnoli, nota all'articolo, in *idem,* pagg. 7-13).

1517, 30 novembre — Data del Breve accordato a Jacopo Mazochi per la pubblicazione, entro i sette anni, delle *Epigrammata antiquae urbis,* Breve che sembra conseguenza dell'altro che nomina Raffaello « commissario delle antichità », per impedire soprattutto la distruzione dei marmi epigrafici (cfr. Lanciani, *La pianta di Roma antica e i disegni archeologici di Raffaello Sanzio;* e ne' *Rendiconti* della seduta del 25 novembre 1894 dell'Accademia dei Lincei).

1518 — Il ritratto di Leone X tra Ludovico de Rossi, cardinale nel 1517, e Giulio de' Medici, dovette essere compiuto quest'anno.

1518, 1° gennaio — Leonardo Sellajo scrive a Michelangelo, a proposito delle pitture della *Favola di Psiche* alla Farnesina:

« È scoperta la volta d'Agostino Chigi; chosa vituperosa a un gran maestro; pegio che l'ultima stanza di palazzo assai; di modo che Bastiano non tema di niente. Siavi aviso ». (Cfr. Gotti cit., II, pag. 55).

1518, 22 gennaio — Raffaello ha compiuto il ritratto di Lorenzo de' Medici, che lo manda in Francia alla promessa sposa.

Da lettera di Bertrando Costabili, oratore estense a Roma, 22 gennaio 1518. (In carteggio da Roma. La lettera fu pubblicata la prima

volta da A. Venturi, *Un ritratto di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino, dipinto da Raffaello*, Modena, per nozze, 1883):

« ...el duca [*Lorenzo de' Medici*] ha mandato il suo retracto facto per rafael de Urbino Et scri[ve] se li manda il retracto de la dona » (*la promessa sposa Maddalena, figlia di Giovanni de la Tour di Boulogne e d'Auvergne e di Giovanna di Bourbon*).

1518, 25 febbraio — Da lettera di Ghoro Gheri da Firenze a Baldassare Turini, si sa di una raccomandazione di Raffaello per un capopopolo ribelle a Lorenzo de' Medici:

« Circa quel Marchantonio di ser Niccolò da Urbino, che raccomandò Raffaello, ne parlerò con la Eccellenza del Duca, e poi vi risponderò. Credo che sia in prigione per havere a questi dì passati voluto mezzo sollevare il populo a benefizio di Francesco Maria ».

1518, marzo — In una nota del Catalogo de' manoscritti di G. Libri (*Catalogue of the extraordinary collection of splendid manuscripts* etc., London, 1859, n. 131) è parola del pagamento a Raffaello per l'*opera* della Loggia:

« Pagati a Raffael d'Urbino, per l'opera della Loggia, ducati 32 ».

1518, 1º marzo-27 maggio — Raffaello lavora per Lorenzo de' Medici e per Leon X il *San Michele* da inviare in dono al Re di Francia e la *Sacra Famiglia* da presentare alla Regina.

Da lettera di Bertrando Costabili del 1º marzo 1518 (Archivio sudd., in carteggio da Roma):

« Raphael da Urbino da hora se excusa sel non avera fornito a Pasca la opera de V. Ex.ª perchel Papa, et questo S. Duca [*Lorenzo de' Medici duca d'Urbino*] lo teneno tanto occupato et per retrati et per dissegni chel non può continuare el lavorarge: Et quello che più lo ocupa è che Sua San.tà, li ha dato a fare uno S. Michaele grande come el naturalle per donare al Chr.mo Re et bisogna lo facii presto: Tuta volta io lo tengo solicitato, et solicitarolo cum bon modo ».

Da lettera dello stesso del 28 marzo 1518 (Archivio sudd., in carteggio da Roma. Questa lettera è stata riportata dal Campori sotto la data erronea del 28 marzo 1517):

« ...Ho parlato cum Raphael da Urbino il qualle de continuo è intorno a lopera il fa per il Chr.mo Re, il qualle me ha dato la fede che fornita lhavera non attendera ad altro che a lopera de V. Ex.ª...
« Romae XXVIII martii MDXVIII ».

Da lettera dello stesso del 13 aprile 1518 (Archivio sudd., in carteggio da Roma. Lettera citata, non riportata dal Campori):

« Ho parlato di novo a Raphael da Urbino, et son stato cum lui un pezo: El conclude non bisognare dubitarse che fornito lhavera lopera il fa per il Re Chr.mo lo atendera a fornire quella de V. Ex.ª, et no fara altro, et io per ogni via lo teniro solicitato cum dextreza ».

Da lettera dello stesso del 27 maggio 1518 (Archivio sudd., in carteggio da Roma):

« Ill.mo et Ex.mo Sig.re mio obser.mo.

« Raphael da Urbino ha fornito la opera del chr.mo Re qualle è uno S.to Michaele cul dracone sotto li pedi et simelmente ni ha fornito un'altra per la M.ta de la Regina qualle è una nostra Dona col filgiolo et quatro altre figure che sono bellissime cosse et la Santità de N. S. perchè sono in tavola li fa acompagnare de bellissimo adornamento per mandarle a Sue M.tà. Io ho facto ricordare ad epso Raphael che mo el volgi attendere a quella de V. Ex.ª et me ha facto respondere che io tenga per fermissimo chel ge attenderà et chel desidera et vole servire la Ex.ª V., et il medesimo affirmano tutti li soi. Et cussi io non dubito el farà. Tuta volta la Ex.ª V. in risposta di questa potrà fare scrivere qualche bona parola qualle se ge possi monstrare. Et alla sua gratia de continuo me racomando.

« Romae, XXVII maij 1518 ».

1518, marzo-19 giugno — Goro Gheri scrive da Firenze a Baldassare Turini circa i quadri preparati da Raffaello per Lorenzo de' Medici, che voleva presentare le tavole del *San Michele* e della *Sacra Famiglia* per il Re e la Regina di Francia. Il 15 giugno 1518 Goro Gheri avvisava Lorenzo de' Medici in Francia che le due pitture erano giunte a Firenze, e il 19 dello stesso mese che le pitture erano partite per Lione (Cfr. GAYE, *Carteggio*, vol. II, pagg. 146-147).

1518, 1º aprile — Raffaello riceve « a conto di provision duc. 1800 ». (V. libro del Cardinal Bibiena, nello spoglio del PUNGILEONI, *Elogio* cit., pag. 163, in nota).

1518, 20 aprile — Raffaello restituisce a Bernardo Bini banchiere i 150 ducati prestatigli il 10 gennaio 1517.

1518, 21 aprile — Raffaello riceve 29 ducati per le spese del trasporto, da Lione a Roma, di undici *panni d'arazzi*.

1518, 3 giugno — Raffaello porta a equo accomodamento il cugino Girolamo Vagnini con l'Arcidiacono urbinate Vin-

cenzo Brancarini (cfr. rogito citato dal PUNGILEONI, in *Elogio* sudd., pag. 205 in nota).

1518, 2 luglio — Sebastiano del Piombo dimostra la sua rivalità verso Raffaello così scrivendo a Michelangelo (cfr. in GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, vol. II, appendice, pagine 56-57):

« Credo che Leonardo (*Leonardo Sellaio*) vi habbi dicto el tutto circha le cose mie come vanno, et circa la tardità dell'opera mia, non sia finita (*cioè la* Resurrezione di Lazzaro, *che doveva far riscontro alla* Trasfigurazione *di Raffaello*); l'ò intartenuta tanto che non voglio che Raffaello veda la mia, in sino lui non ha finito la sua, et cossì me ha promisso monsignor reverendissimo (*Giulio de' Medici*), el quale è stato molte volte a casa mia.

. . . .

« Duolmi nel animo non sete stato in Roma a vedere i dua quadri, che son iti in Franza, del principe della Sinagoga (*Raffaello*) che credo vi possete imaginar cosa più contraria a la opinion vostra, da quello haveresti visto in simil opera. Io non vi dirò altro che pareno figure che siano state al fumo, o vero figure de ferro che luceno, fatte chiare et fatte nere, et desegnate al modo ve dirà Leonardo; pensate come le cosse s'hanno dua brevi hornamenti. Ricette da francesi... Pregovi vogliate persuader messer Domenico che vogli far dorar la tavola in Roma, et che me la lassi far dorar a me, perchè io voglio far toccar con mano al Cardinale che Raffaello ruba almeno 3 ducati al zorno, le zornate et far metter d'oro, al papa. Et poi l'opera mia haverà più gratia fornita che nuda. Et di questo ve prego quanto io posso; non altro. Cristo sano vi conservi. A dì 2 julio 1518. El vostro Sebastiano Pictore ».

1518, 21 luglio — Narra il notaio Pacifico de' Pacifici:

« ...quod vir nobilis Gabriel de Rubeis (*abitante nel rione Pigna*) in suo testamento ordinaverit quod in casum in quam figuras marmoreas et alias antiquitates ipsius testatoris aliquis superior vellet ab heredibus per vim et violentiam disrapere... (*fossero chiamati i Conservatori della città*) ...quod possint et debeant illas capere et asportare, et in palatio d.norum Conservatorum locare et conservare... (*E segue a narrare il notaio dell'intervento di Raffaello*) ...dñs Raphael de Urbino asserens habere commissionem a Sanctissimo dño ñro dictas antiquitates capere et asportare contra voluntatem et ordinem praefati testatoris... (*costrinse il magistrato a intervenire e ricorse al Pontefice, perchè la volontà del defunto e i diritti del popolo fossero*

rispettati; ma il Pontefice dette torto a Raffaello) ». Il documento è pubblicato dal Passavant, ricavato dal protocollo 1187 del notaio sudd., a carte 112, sotto la data del 21 luglio 1518).

1518, 13 agosto — Raffaello è molto affaccendato non solo in opere pittoriche, ma anche nelle architettoniche per Leon X Pontefice.

Da lettera di Bernardo Costabili, oratore estense in Roma, del 13 agosto 1518 (Archivio sudd., in carteggio da Roma):

« Ill.mo et Ex.mo Sig.re mio obser.mo.

« Io non cesso de recordare a Ra[phael] da Urbino la opera de V. Ex.a et de continuo lo tengo stimulato: [*in*] fine per che lui tene lo officio del Bramante, et ultra la pictura, lha larchitectura et carico de ciò che designa el Papa acio pertinente: [no]n lo potendo io avere per parlarli, li responde havere dato principio a la Tella di V. Ex.a, et non bisognare che io ge la soliciti, per chel nun ha cossa niuna più a core cha questa Tella, et me scrive che de gratia, non me ne dij altro fastidio, perchè lo offendo a ricordarli le cosse de V. Ex.a Cussi existimando che lui sia per fare, secondo el dice, lo tenirò dextramente solicitato per la expedictione, non me parendo expediente venir ad altri termini con lui, se V. Ex.a non comanda altro: A la cui gratia de continuo me racomando: La qualle può essere certa sel non havesse havuto li 50 ducati la non seria servita da lui, non già certo perchè non habij voluntate servirla, ma per le multe et continue cosse se ge dano da fare, et lo havere havuto li dinari lo stimula de modo che senza falo el servirà quella, et io cum tuti li modi lo solicitarò acio.

« Romae, XIII Augusti M.D.XVIII ».

1518, 21 settembre — Raffaello offre ad Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, il cartone del *San Michele.* L'offerta è accettata con certo timore che poi Raffaello non adempia il suo impegno di eseguire il quadro del *Trionfo di Bacco.*

Da lettera di Bernardo Costabili, oratore estense, del 21 settembre 1518 (Archivio sudd., in carteggio da Roma):

« Ill.mo et Ex.mo Sig.re mio obser.mo.

« De continuo tengo solicitato Raphael da Urbino per lopera de V. Ex.a, perchè N. S.re li dà tanto che fare ch'è gran cossa. El dicto nanti el comenciasse la opera per il chr.mo Re de la figura de S.to Michaele, facto lo hebbe el Cartone, che è multo bello, el me dixe volerlo donare a V. Ex.a, et io non lo acceptai nel refutai, et cussi sempre chel me ne ha parlato ge ho usato le medesime parole: Al pre-

sente, havendolo mandato a solicitare per uno de li mei per lopera de V. Ex.ª, el me ha facto dire che io mandi a tore dicto Cartone a mia posta: Volendo poi io andare sino a casa sua, lui è venuto a me a casa, et holo pregato assai el volgij attendere a finire lopera, et me ha promesso farlo: Poi parlandome del Cartone perchè sin qui non lo ho acceptato galgiardamente, dubitando lo donasse a V. Ex.ª per parerge non potere fare lopera, hora lo ho acceptato, ma ge ho dicto a la aperta che io non voria che la Ex.ª V. per questo dubitasse chel non fusse per farge lopera: El me ha risposto galgiardamente che non ge lo dona per questo, ma perchel ge è servitore et affectionato [all'] Ex.ª V. et che lopera è incomenciata et spera a Natalle dargila fornita, on che poco ge manchi, et chel non è per tore altro lavoro di quella sorte finchè la non è livra, et sia chi se sia ge lo volgia dare: Me ha pregato io scriva a la Ex.ª V. non lo volgi fare colorire havendolo havuto el Re de Francia colorito de sua mano: [et] farò de haverlo, et faroli fare una capsetta ben involgiato, et per li m[u]lateri lo indriciaro a Bologna al Bugato [Mastro di posta]: De continuo me racoman[do] in gratia de V. Ex.ª

« Romae, xxi sept. M.DXVIY ».

Da minuta di lettera ducale al Vescovo Costabili, 28 settembre 1518 (in carteggio da Roma. Lettera cit., non riportata dal Campori):

« V. S. ha fatto bene ad acceptare quel carthone da raphael da urbino, et con desyderio lo expettaremo, advertisca pur essa S. V. di farlo acconciare in modo chel non si possa bagnare ne guastare per camino: E faccia omni instantia col ditto raphael che quanto piu presto sia possibile fornisca lopera nostra, de la qual oltra il pagamento gli haveremo gratie, et del chartone lo ringratii molto, dicendoli chel ci sara car.mo et non lo faremo colorire, secondo che de sua parte ci scrive V. S. alla quale non accade rispondere altro ».

Da minuta di lettera ducale al Vescovo Costabili, 10 novembre 1518 (in carteggio da Roma):

« ...El carthone che ci ha mandato V. S. havuto da Raphael de Urbino ci e pervenuto salvo: et havemo havuto le littere de essa V. S. de 26, 27, 29 et 30 del passato et di IIJ del presente, alle quali non accade rispondere altro se non che la commendamo de quanto per esse ci ha significato... ».

Altra minuta ducale di lettera al Costabili, 11 novembre 1518 (in carteggio da Roma):

« Scrissemo heri a V. S. che il chartone che ci havea donato Raphae[l] da Urbino era pervenuto salvo a Ferrara: V. S. lo faccia ringratiare in nome nostro, et dirgli chel ci piace molto, et che hoggi che è il giorno de S.to Martino perchel possa far bona chier[a] per amor nostro gli donamo venticinque scuti, li quali V. S. gli farà dare, et dirgli che li goda volontieri benchè siano pochi. Et appresso

lo farà pregare chel solliciti di fornire lopera chel fa per noi: Havemo ordinato che li 25 scuti siano rimessi ad prefata V. S. per lettere di cambio, per la prima cavalcata, ma essi non resti intanto di farli pagare: Et bene valeat.

« Ferr. XI no.bris 1518 ».

Da lettera del Costabili. al Duca, 20 novembre 1518:

« Lo ho ringraziato per parte di que[llo car]tone et dictoli che lo e stato multo grato a V. Ex.ª poi p[er parte] di quella li ho donato li XXV scudi la me scrive li debba [dare]: lui discretamente fece qualche resistentia in pilgiarli, dic[endo a]vere donato il Cartone a V. Ex.ª per esserli servitore et affe[tiona]tissimo, et circa ciò se extese cum dire havere più desiderio, cha tuta questa Corte como sempre el dice: Et al fine pilgio[li] et ringratione V. Ex.ª Li parlai poi de lopera di quella [effi]cacemente, el respose non bisognare chel se ge ricordi perchel ...ra et tra pochi mesi lhavera fornita et che io lo scriva a V. E..».

1518, 22 settembre — Raffaello manda un suo garzone (Battista del Dosso?) a Venezia; e l'oratore estense lo invita a presentarsi al Duca Alfonso I, per sentire quali sono i suoi desiderî circa l'opera che Raffaello gli ha promessa.

Da lettera di Bernardo Costabili sudd. del 22 settembre 1518 (Archivio sudd., in carteggio da Roma):

« [Ill.mo] et Ex.mo Sig.re mio obser.mo:

« Lo Exhibitore de la presente sera quello gargione de Raphael da Urbino, qualle conosce V. Ex.ª per essere lui stato altre volte a Ferrara, et va a Venezia mandato da epso Raphael, credo per comperare colori: El me ha promesso se presentarà ad V. Ex.ª: quella li potrà comettere quanto lo havera a dire a Raphael circa la opera sua et da epso intenderà la bona dispositione de epso Raphael de servirla; alla Cui gratia de continuo me racomando.

« Romae, xxij sept. 1518 ».

1518, 29 dicembre – 1519, 1º febbraio e 2 marzo — Alfonso I desidera il cartone del ritratto di Giovanna d'Aragona, eseguito per il cardinal Bibiena, da Raffaello; ma questi, pure inviandolo, fece sapere al Duca che il cartone non era di sua mano.

Lettera di Alfonso I duca di Ferrara al suo segretario Obizzone Remo, da Parigi, 29 dicembre 1518 (copia in *Pittori*, busta 4ª, fasc. di Sanzio Raffaello):

« Opizoni Remo secretario fideli dil.mo Ferrariae, Alfonsus Dux Ferrariae.

« Opizo scrivete a Roma a Mons. de Adria che faccia sollicitare la nostra pictura che fa Raphael da Urbino et che o per il Pauluzzo o per altri faccia parlare ad esso Raphael, et dirgli che noi desideramo dhavere il cartone di quella pictura che esso ha mandato qua al R.mo legato, [Card. Bibbiena] su la quale è ritratta la S.a Viceregina de Napoli: et che avendolo ci farà piacer gratissimo a donarcelo: circa che usi il prefato Mons.re quella maniera et mezo che pare a S. S., alla quale reputamo che basti far noto il nostro appetito, conoscendo la prudenza et dexteritade de sua S.

« Parisji, XXVIII Decembris 1518 ».

Il Vescovo Costabili a Obizo Remo, a Ferrara, 1º febbraio 1519 (in carteggio da Roma):

« Mag.co dno Opizoni de Remis Du.li secret.o uti Fratri hon. Ferrariae cito cito in manibus proprijs.

« [M.] Obizo hon. Cum questa serà el Cartone del Retracto de la Sa Vice Re[ina] de Neapoli, qualle Raphaelle manda voluntera a la Ex. del Sig. Duca [et] se la Ex. sua lo vora poi in tavola ad olio ge lo farà, et circa lopera [el] dice non bisognare che io ge lo ricordi et che al ritorno de S. Ex. sarà l'opera in bon termine, et dice chel Legato ge ne ha scripto anchor... (*macchia d'acqua*).

« [Ho] receputo la littera de cambio per li XXV scudi et ne ringratio la M. V.... Se è expeso nel canone et involgio del Cartone tre Julij qualli ne potrà mandare la M. V. ».

Da lettera del Vescovo di Adria B. Costabili, 2 marzo 1519 (in carteggio da Roma):

« ...Ho parlato cum Raphael da Urbino secondo la Ex.a V me scrive per la sua de' xxij. Lui dice non avere mandato quello ritracto a V. Ex.a per cossa de sua mano; ma che havendo voluto Santa Maria in Portico (il Card. Bibiena) el mandasse uno suo gargione a Neapoli per ritrare quella Sig.ra, ha mandato a la Ex.a V. quello proprio ritracto fece el suo gargione; Et al fornire la opera de V. Ex.a. dice, como lo è solito, che non bisogna che io el soliciti, perchè la have a core più che altra cossa; Et me ha dicto havere gran voluntade, et desiderio venire a Ferrara per fare riverentia a V. Ex.a. Et io non mancho ni sono per mancare de tenirlo solicitato: Racomandome de continuo in gratia de V. Ex.a.

« Romae ij Martij M.D.XIX ».

1519 — Data verosimile della lettera di Raffaello a Leon X sulla pianta di Roma antica. Il 12 settembre il Paulucci, oratore estense, cercò di vedere Raffaello per sapere a qual punto si trovasse il quadro allogatogli dal duca Alfonso I d'Este. Recatosi alla casa del pittore, gli fu detto che « era in camera con M. Baldassare da Castione chel lo retrageva, et che non

se li potea parlare ». Con tale pretesto, l'artista teneva lontano l'oratore estense; e certo si trattava di pretesto, perchè Baldassare da Castiglione era già stato ritratto da Raffaello. È probabile che, invece, l'autore del *Cortegiano* gli prestasse aiuto nella compilazione del testo della descrizione di Roma, e scrivesse per lui la famosa lettera a Leon X sulla pianta di Roma antica.

Progetto di un rapporto di Raffaello a Leone X intorno agli antichi edifici di Roma e al modo di cavarne le piante. (Dal Passavant, vol. I della trad. it., pag. 376 e segg.).

« A papa Leone X.

Sono molti, Padre Beatissimo, che misurando col loro debile giuditio, le grandissime cose, che delli Romani circa l'arme: et della Città di Roma, circa 'l mirabile artificio: ricchezze: ornamenti: et grandezza delli edifici si scrivono, più presto estimano, quelle fabulose che vere, Ma altramente a me sole avenire, et aviene. Perchè, considerando, dalle reliquie, che ancor si veggono per le ruine di Roma, la divinitate de quelli animi antichi, non estimo for di ragione credere, che molte cose, di quelle che a noi paiono impossibile, che adessi erano (*corretto con un piccolo carattere:* paressero) facilissime. Onde essendo io stato assai studioso di queste tale antiquitati, et havendo posto non piccola cura in cercarle minutamente: et in misurarle con diligentia e leggendo di continuo di buoni auctori et conferendo lopere con le loro scripture, penso haver conseguito qualche notitia di quellantiqua architectura. Il che in un punto mi da grandissimo piacere per la cognitione di tanto excellente cosa: et grandissimo dolore, vedendo quasi el cadavere di quest'alma nobile cittate che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato. Onde se adognuno è debita la pietade verso li parenti et la Patria, mi tengo obligato di exponere tutte le mie piccole forze, aciochè piu che si puo resti viva qualche poco de immagine e quasi un ombra di questa che in vero è patria universale di tutti li christiani et per un tempo è stata tanta nobile et potente che già comminciavano gli homini a credere che essa sola sotto il cielo, fosse sopra la fortuna; e contra 'l corso naturale, exempta dalla morte et per durare perpetuamente, Onde parve che 'l tempo, come invidioso della gloria delli mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole, se accordasse con la fortuna: et con li profani: et scielerati Barbari, li quali alla edace lima: et venenoso morso di quello aggionsero lempio furrore del ferro et del fuoco, onde quelle famose opere che oggi dì più che mai sarebbero florente: et belle, furono dalla scielerata rabbia et crudel'impeto di malvagi huomini anzi

fere, arse et distructe, ma non però tanto che non vi restasse quasi la machina del tutto, ma senza ornamenti, et per dir così, lossa dil corpo senza carne, Ma perchè ci doleremo noi de Gotti de' Vandalli et daltri tali perfidi inimici del nome latino, se quelli che come padri et tuttori devevano diffendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno atteso con ogni studio lungamente a distrugerle et a spegnerle. Quanti pontifici padre Santo quali havevano el medesimo officio che ha Vostra Santità ma non gia el medesimo sapere ne 'l medesimo valore: et grandezza di animo, quanti dico Pontefici hanno permesso le ruine et disfacimenti delli templi antichi delle statue delli archi et daltri edificii gloria delli lor fondatori. Quanti hanno comportato che solamente per pigliare terra pozzolana si siano scalzati fondamenti, onde in poco tempo poi li edificii sono venuti a terra. Quanta calcina si è fatta di statue et d'altri ornamenti antichi che ardirei dire che tutta questa nova Roma che hor si vede, quanto grande ch'ella si sia quanto bella quanto ornata di pallazzi di chiese et de altri edificii, sia fabricata di calcina fatta di marmi antichi, Nè senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch'io sono in Roma che anchora non sono dodici anni, son state ruinate molte cose belle, come la Meta che era nella via Alexandrina, l'archo che era alla entrata delle therme Dioclitiane: et el tempio di Cerere nella via Sacra, una parte del Foro transitorio che pochi di sono fu arsa et distructa: e delli marmi fattone calcina, ruinata la magior parte della basilica del Foro (*qui vedesi uno spazio bianco per una o due parole*) oltra di questo tante colonne rotte e fesse pel mezzo tanti architravi tanti belli fregi spezzati che è stato pur una infamia di questi tempi lhaverlo sostenuto et che si potria dire veramente ch'Annibale non che altri fariano pio. Non debbe adunche padre Santo esser tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo haver cura che quello poco che resta di questa anticha matre della gloria et nome italiano, per testimonio di quelli Animi divini, che pur talhor, con la memoria loro excitano et destano alle virtu, li spiriti che hoggi di sono tra noi, non sia extirpato in tutto e guasto dalli maligni et ingnoranti, che pur troppo si sono insino a qui facte ingiurie a quelli animi che col sangue loro, parturirono tanta gloria al mondo, et a questa patria et a noi, ma piu presto cerchi Vostra Santità lassando vivo el paragone delli antichi aguagliarli et superarli, come ben fa con magni edificii col nutrire: et favorire le virtuti: et risvegliare glingegni: dar premio alle virtuose fatiche, spargendo el santissimo seme della pace tra li principi christiani, Perchè come dalla calamitate della guerra nascie la distrutione e ruina di tutte le discipline et arti, cosi dalla pace et concordia, nascie la felicitate a popoli et il laudabile ocio per il quale adesse si puo dar opera, et aggionger al colmo della excellentia. Come pur per el divino consiglio et auctorita di

Vostra Santità sperano tutti che s'habbia a pervenire al secol nostró, e questo è lo esser veramente Pastore clementissimo anzi padre optimo di tutto el mondo,

Ma per ritornar a dir di quello che poco avanti ho tocco dico che havendomi Vostra Santita comandato che io ponessi in disegno Roma anticha quanto cognoscier si puo, per quello, che oggidi si vede, con gli edificii che di sè, dimostrano tal reliquie, che per vero argumento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio, come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, ne si veggono punto, conrispondenti a quelli che restano in piedi; e che si veggono, Per il che ho usato ogni diligentia a me stata possibile acioche l'animo di Vostra Santità et di tutti glialtri che si dellettarono di questa nostra fatica restino senza confusione, ben satisfatti, E ben che io habbia cavato da molti auctori latini quello che io intendo di dimostrare tra glialtri nondimeno ho principalmente seguitato P. Victore el qual per esser stato de gliultimi puo dar piu particular notitia delle ultime cose, non pretermettendo anchor le antiche et vedesi che concorda nel scriver le regioni con alcuni marmi antichi nelli quali medesimamente son descripte,

E perche ad alcuno potrebbe parere che difficil fosse el cognosciere li edificii antiqui dalli moderni o li più antichi dalli meno antichi, per non lassar dubbio alcuno nella mente de chi vorra haver questa cognitione, dico che questo con poca fatica far si puo Per che di tre maniere di edificii solamente si ritrovano in Roma, delle quali la una è di que buoni antichi che durorno dalli primi Imperatori sino al tempo che Roma fu ruinata e guasta dalli gotti et da altri Barbari, laltra durò tanto che roma fu dominata da Gotti et anchora cento anni di poi, laltra da quel tempo sino alli tempi nostri, Li edificii adunqua moderni sono notissimi, si per esser novi, come per non essere anchora in tutto gionti ne alla excellentia ne a quella immensa spesa che nelli antichi si vede, et considera, Che avegna che a di nostri larchitectura sia molto svegliata: et vidutta assai proxima alla maniera delli antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante, Niente di meno, li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa come li antichi che con infinita spesa par che mettessero ad effetto cio che imaginarno, e che solo el lor volere rompesse ogni difficultate, Li edificii poi del tempo delli Gotti sono talmente privi di ogni gratia senza maniera alcuna, dissimili dalli antichi: e dalli moderni, Non è adunque difficile cognosciere quelli del tempo delli Imperatori, li quali son li piu eccelenti: e fatti con piu bella maniera e magior spesa et arte di tutti glialtri, E questi soli intendiamo di dimostrare, ne bisogna che nel animo di alcuno nasca dubbio, che tra li edificii antiqui, li meno antichi fossero men belli o men bene intesi o daltra maniera, Perchè tutti erano duna ragione, E ben che molte volte, molti edificii dalli medesimi antichi

fossero ristaurati, come si legge che nel medesimo luoco dovera la casa Aurea di Nerone di poi forono edificate le therme di Tito: e la sua casa, e l'Amphitheatro, niente di meno erano facti con la medesima maniera e ragione che glialtri edificii anchor piu antichi che 'l tempo di Nerone e coetanei della casa Aurea, E ben che le lettere: la scultura la pictura et quasi tutte laltre arti fossero longamente ite in declinatione et peggiorando fino al tempo de gliultimi Imperatori, pur larchitectura si osservava et manteneasi con bona ragione et edificavasi con la medesima maniera che prima, e fu questa tra le altre arti lultima che si perse, e questo cognoscier si puo da molte cose, e tra laltre da larco di Costantino il componimento del quale: è bello et ben fatto in tutto quel che appartiene allarchitectura: Ma le sculture del medesimo archo sono sciochissime senza arte o disegno alcuno, buono, Quelle che vi sono delle spoglie di traiano e di antonio pio sono excellentissime e di perffetta maniera Ilsimile si vede nelle therme Dioclitiane che le sculpture del tempo suo sono di malissima maniera et mal facte e le reliquie di pictura che vi si vegono, non hano che fare con quelle del tempo di Traiano: et di Tito: Et pur larchitectura è nobile et ben intesa. Ma poi che Roma intutta dalli barbari fu ruinata arsa et distrutta parve che quello incendio et quella misera ruina ardesse et ruinasse insieme con li edificii anchora larte dello edificare, Onde essendosi tanto mutata la fortuna de Romani et succedendo in luoco delle infinite victorie et triomphi la calamitate et la miseria della servitu, come non si convenisse, a quelli, che gia erano subiugati et facti servi altrui, habitar di quel modo et con quella grandezza che facevano quando essi haveano sugiogati li barbari, subito con la fortuna si muto el modo dello edificare et habitare, et apparve uno extremo tanto lontano da laltro, quanto è la servitute dalla libertato, e ridussese a maniera conforme alla sua miseria senza arte o misura o gratia alcuna, et parve che glihuomini di quel tempo insieme con limperio perdessero tutto lo ingegno e larte et fernosi tanti ingnoranti che non sepero far pur li matoni cotti non che altra sorte di ornamenti, e scrustavano li muri antiqui per torne le pietre cotte: et in piccioli quadretti riducendo li marmi con essi muravano dividendo con quella mistura le pareti, come hor si vede nella torre che si chiama delle Militie e Così per bon spatio di tempo seguitorno con quella ingnorantia che in tutte quelle cose del lor tempo si vede, et parve che non solamente in italia venisse questa atroce et crudel procella di guerra e di distrutione, ma si distendesse anchora in grecia dove gia forno glinventori e li perfetti maestri di tutte larti, onde anchor là nacque una maniera di pictura et di scultura et architectura pessima, e di niuno valore. Cominciossi di poi quasi per tutto a surgere la maniera dellarchitectura Tedescha, che come anchor sivede nelli ornamenti e lontanissima dalla bella maniera,

delli Romani et antichi, li quali oltra la machina di tutto lo edificio haveano bellissime le cornice, li fregi e gliarchitravi, le colonne et i capitelli e le base et insuma tutti glialtri ornamenti di perffetta et bellissima maniera, E li Tedeschi la maniera delli quali, in molti luochi anchor dura, spesso per ornamento pongono un qualche figurino ranichiato e mal fatto et peggio inteso per mensola a sostenere un travo et altri strani animali e figure, et fogliami fuor dogni ragione, Pur questa architectura hebbe qualche ragione, pero che nacque dalli arbori non anchor tagliati, li quali piegati li rami et rilegati insieme fanno li lor terzi acuti, E ben che questa origine non sia intutto da sprezzare, pur è debile, perche molto piu reggerebbono le capanne fatte di travi incatenati et posti a uso di colonne con li colmi loro et comprimenti come descrive victruvio della origine dell'opera Dorica che li terzi acuti li quali hanno dui centri, et pero anchora molto piu sustiene secondo la ragione mathematica, un mezzo tondo el quale ogni sua linia tira adun solo centro Et oltra la debolezza el terzo acuto non ha quella gratia allocchio nostro al qual piace la perffectione del circulo et vedesi chella natura non cerca quasi altra forma, Ma non è necessario parlar dellarchitectura romana per farne paragone con la Barbara, perchè la differentia è notissima, ne anchor per discriver lordine suo essendone gia tanto excellentemente scripto per Victruvio, Basti adunqua sapere che li edificii di roma insino al tempo deglultimi Imperatori forno sempre edificati con bona ragione di architectura e pero concordavano con li piu antiqui, onde difficulta alcuna non è di disciernergli da quelli che fuorono al tempo delli gotti et anchora molti anni di poi, perche fuorono questi quasi dui exstremi direttamente oppositi, ne anchor dalli nostri moderni, se non per altro almeno per la novita che li fa notissimi.

Havendo dunque abastanza dechiarato quali edificii antiqui di Roma son quelli che noi vogliamo demostrare et anchora come facil cosa sia cognosciere quelli dalli altri, resta ad insegnare el modo che noi havemo tenuto in misurarli et disegnarli, acioche chi vorrà atendere alla Architectura, sappia operar luno e laltro senza errore: e cognosca noi nella discriptione di questa opera non esserci governati a caso, e per sola pratica, ma con vera ragione E per non haver io insino a mo veduto scritto, ne inteso che sia apresso alcuno anticho, el modo del misurare con la bussola della calamita, el quale modo noi usiamo, estimo che sia invetione di moderni, Pero parmi bene insegnar con diligentia l'operarla, a chi non la sapesse, Farassi adunque uno instrumento, tondo et piano come uno Astrolabio, el diametro del quale serra dui palmi o piu o meno come piace a chi lo vole operare, E la circonferentia di questo instrumento partiremo, in otto parti giuste et a ciascuna di quelle parti poremo el nome dun degliotto venti, dividendoli in trenta due altre parti piccole, che

si chiamarono gradi, cosi dal primo grado, ditramontana tiraremo una linea dritta per mezzo el centro dello instrumento, fino alla circumferentia, e questa linea allopposito del primo grado di tramontana fara el primo di ostro, Medesimamente tiraremo pur dalla circunferentia unaltra linea la quale passando per el centro intersechara la linea di ostro e di tramontana, e farra intorno al centro, quatro angoli retti et in un lato della circunferentia, signara el primo grado di levante e nellaltro el primo di ponente, Cosi tra queste linee, che fanno li sopradetti quatro venti, principali, restarà el spatio delli altri quatro venti collaterali, che sono Greco, Lybeccio, maestro et Syrocho, E questi si discriverano con li medesimi gradi, e modi che si è detto delli altri, Facto cosi, nel punto del centro dove se intersecano le linee, conficaremo un umbilico di ferro, come un chiodetto, dirittissimo et acuto e sopra questo si metta la calamita in bilancia come si usa di fare nelli orioli dal sole che tuttodi veggiamo. Di poi chiuderemo questo luoco della calamita con un vetro overo con un corno subtilissimo e trasparente, ma in modo che non tochi per non impedire el moto di quella et acioche non sia sforzata dal vento, Dippoi, per mezzo dellinstrumento, come diametro mandaremo un indice el qual serrà sempre dimostrativo, non solamento delli opposti venti, ma anchora delli gradi come larmille nello astrolabio e questo si chiamara traguardo e serrà achoncio di modo che si poterrà volgere intorno stante fermo el resto delo instrumento, Con questo adunque misuraremo ogni sorte di edificio di che forma si sia o tondo o quadro o con strani angoli e svolgimenti quanto si voglia. Et il modo e tale che nel luoco che si vole misurare si ponga lo instrumento, ben piano acioche la calamita vadi al suo dritto e se accosti a quella parete che si vol misurare quanto comporta la circunferentia dello instrumento, E questo si vadi volgendo tanto chella calamita stii giusta verso el vento signato per tramontana, e come e ben fermata a questo verso se indrizzi el traguardo con una regola di legno o di ottone giusto a filo di quella parete o strata o altra cosa che si voglia misurare lassando lo instrumento fermo acioche la calamita servi el suo dritto verso tramontana Di poi guardisi a qual vento et a quanti gradi volta per dritta linia quella parete, la quale misurerassi con la pertica o cubito o palmo, fino a quel termine chel traguardo porta per dritta linea; e questo numero si noti cioe tanti cubiti a tanti gradi di ostro o syrocho o qual si sia, Dippoi chel traguardo non serve piu per dritta linea devesi alhor svolgerlo cominciando laltra linea che si ha a misurare dove termina la misurata; et cosi indrizandolo a quella medesimamente notar li gradi del vento: el numer delle misure fintanto che si circuisca tutto lo edificio, E questo pensiamo che basti quanto al misurare, benche bisogna intendere le altezze, le quali facilmente si misurano col quadrante, et li edificii tondi el

centro delli quali si ritrova da ogni minima parte del suo circulo come insegna Euclide nel terzo.

Havendo misurato di quel modo che si è dicto: et notate le misure: e prospecti, cioe tante cane o palmi a tanti gradi di tal vento, per disegnar poi bene el tutto è oportuno haver una carta della forma et misura propria della bussula della calamita et partita apunto di quel medesimo modo con li medesimi gradi delli venti, della qual si puo l'huom servire come io dimostrarò. Piglisi adunque la carta sopra la qual si vol dissegnare lo edificio, misurato e primamente si tiri sopra essa una linea la quale serva quasi per una maestra al dritto di tramontana, poi se gli sopraponga la carta dove è disegnata lo exemplar della bussula con la qual si misura, et indrizzisi di modo che la linea di tramontana nel exemplare dissegnata se congionga con la linea che e tirata nella carta ove si vol dissegnar lo edificio, Dipoi guardisi nella cosa misurata el numero delli piedi notatovi misurando, e li gradi di quel vento verso el qual'è indrizato el muro o la via che si vol disegnare e cosi trovisi el medesimo grado di quel vento nel'exemplar della bussula disegnata, tenendolo fermo con la linea di tramontana, sopra laltra linea discripta nella carta e tirisi la linea di quel grado, dritta che passi per el centro dello exemplar dissegnato e se discriva nella carta dove si vol dissegnare, Di poi si riguardi quanti piedi fuorno traguardati pel dritto di quel grado e tanti sene segnino con la misura delli piccoli piedi su la linea di quel grado E se verbigratia si traguardo in un muro piedi trenta a gradi sei di levante misurinsi piedi trenta e segninsi; Et cosi di mano in mano di modo che con la pratica si farà una facilitate grandissima e sera questo quasi un dissegno della pianta et un memorial per dissegnar tutto el resto.

E perche el modo del dissegnar che piu si apartiene allo architecto è differente da quel del pictore, dirò qual mi pare conveniente, per intendere tutte le misure: et saper trovare tutti li membri delli edificii senza errore El dissegno adonque delli edificii pertenente alarchitecto si divide in tre parti, delle quali la prima siè la pianta ovogliam dire el dissegno piano, la seconda si è la parete di fuora con li suoi ornamenti la terza è la parete di dentro, pur con li suoi ornamenti, La pianta siè quella che comparte tutto el spatio piano del luoco da edificare, o voglian dir el dissegno del fondamento, di tutto lo edificio, quando gia e rasente al pian della terra, E 'l qual spatio ben chel fosse in monte bisogna ridurlo in piano e far che la linea della basi del monte piana et posta in piano sia paralella a tutti li piani dello edificio, e per questo se deve pigliare la linea dritta della basi: e no la curvita dellaltezza del monte in modo che sora quella caggiano apiombo, et a perpendicolo, tutti li muri dello edificio, et chiamasi questo disegno (come è ditto, pianta, quasi che così questa

pianta occupi el spatio del fondamento di tutto lo edificio, come la pianta del piede occupa quel spatio che è fondamento di tutto el corpo). Dissegnato che sia la pianta e compartita con li suoi membri: conle larghezze loro o intondo o in quadro o in qual'altra forma se sia, devesi tirare, misurando sempre con la piccola misura el tutto, una linea della larghezza della basi di tutto lo edificio, e dal punto di mezzo di questa tirata unaltra linea dritta, la quale faccia da lun canto e da laltro dui angoli retti, in questa sia la linea del mezzo dello edificio, dalle due extremitati della linia della larghezza tirinsi due linie pararelle perpendiculari sopra la linea delle basi, e queste due linee siano alte quanto ha da essere lo edificio che in tal modo faranno laltezza dello edificio. Di poi tra queste due linee extreme che fanno laltezza si pigli la misura delle colonne delli pilastri delle finestre e deglialtri ornamenti, dissegnati nella metà dinante della pianta dello edificio e faciasi el tutto sempre tirando da ciascun punto delle estremitate delle colonne pilastri vani o cioche si siano linee parelelle da quelle due extreme E di poi per el traverso si ponga, laltezza delle base delle colonne delli capitelli delli architravi delle finestre: fregi, cornice et tal cose, E questo tutto si faccia con linee paralelle della linea del piano dello edificio, E in tali disegni non si diminuisca nella estremitate anchora che lo edificio fosse tondo ne anchora se fosse quadro, per farli mostrare due faccie. Perche lo architecto dalla linea diminuita non puo pigliare alcuna giusta misura, el che ènecessario a tal'artificio, che ricerca tutte le misure perfette in facto et tirate con linee paralelle; non con quelle che paiano e non sono, e sele misure facte tallhor sopra pianta di forma tonda scortano over diminuiscono, subito si trovano nel dissegno della pianta, e quelle che scortano nella pianta come volte archi, triangoli, sono poi perfette nelli suoi dritti disegni. E per questo e sempre bisogno haver pronte et apparechiate le misure giuste di palmi, piedi, diti et grani fino alle sue parti minime, La terza parte di questo dissegno si è quella che havemo dicto e chiamata parete di dentro con li suoi ornamenti, E questa è necessaria non meno che laltre due et è fatta medesimamente dalla pianta con le linee paralelle come la parete di fora, e dimostra la mità dello edificio di dentro come se fosse diviso per mezzo, dimostra el cortile la correspondentia dellaltezza delle cornice di fora con le cose di dentro, laltezza delle finestre delle porte delli archi e delle volte, o a bocte o cruciera o che altra foggia si siano, Insoma con questi tre ordini over modi si possono considerare minutamente tutte le parti d'ogni edificio dentro: e di fora,

E questa via havemo seguitato e tenuta noi, come si vederà nel progresso di tutta questa nostra opera: Et acioche piu chiaramente anchora se intenda havemo posto qui di sotto in disegno un solo edificio, dissegnato in tutti tre questi modi.

(*Questa carta è bianca, nella metà inferiore, per dar luogo ai disegni della pianza dell'alzata e dello spaccato, che mancano eziandio nell'altro codice. La continuazione del testo, scritto d'altra mano, in carattere più sciolto e sopra carta più fine, è la seguente:*) Et per satisfare anchor più compitamente al dessiderio di quelli che amano di veder et comprendere bene tutte le cose che saranno dissegnate, havemo oltre li tre modi di architectura, proposti et sopra ditti, dissegnato anchor in prospectiva alcuni edificii, li quali a noi è paruto che così ricerchino, a ciochè gli occhi possano vedere et giudicare la gratia di quella similitudine che se gli appresenta per la bella proportione et simetria delli edifici: il che non apar nel dissegno di quelli che sono misurati architecticamente. Perchè la grossezza dei corpi non si può dimostrare in un piano, se quelle parti che si hanno da veder più lontane non diminuischano, con proportione secondo che l'occhio naturalmente vede, il qual manda li raggi in forma di piramide et nell'obiecto aplica la base et in sè ritiene lo angolo della summità secondo il quale vede; però quanto l'angolo è minore, tanto che l'obbiecto veduto per minore, et così più alto et più basso, dextro et sinistro secondo l'angolo.

Et per mettere nella parete diricta un piano sopra il quale le cose più lontane si vegghino minori con la sua debita proportione, bisogna intersecare li raggi pyramidali delli occhi nostri con una linea equidistante, da esso occhio, perchè così si vede naturalmente et dalli punti dove questa linea interseca li raggi, si coglie la misura del... (*qui la scrittura è alterata, nè può leggersi*) con quella proportione ed intervallo che fa parere li obiecti che si veggono, lontani più o meno, secondo la distantia che 'l pictore, over prospectivo, vol dimostrare. Così noi questa ragione et lealtre necessarie alla prospectiva havemo observate nelli disegni che lo ricercavano, rimettendo le misure architectiche alli altri tre piani, con il quale sarebbe impossibile, o almeno difficilissimo, ridurre tal cose nelle proprie forme, che misurar si potessero, benchè in effecto la ragione delle misure pur vediamo. E benchè, questo modo di dissegno in prospectiva sia proprio del pictore, è però conveniente anchora al architecto.

Perchè come al pictore conviene la notitia dell'architectura per saper far li ornamenti ben misurati et con la loro proportione, così all'architecto si ricerca saper la prospectiva perchè così quella exercitatione meglio immagina tutto l'edificio fornito con li suoi ornamenti.

De' quali non occorre dire altro se non che tutti derivano dalli cinque ordini che usavano li antiqui, cioè dorico, ionico, corintho, toscano ed attico et di tutti il dorico è il più anticho il quale fu trovato da Doro re di Achaia, edificando in Argo un tempio a Junone. Di poi in Jonia facendosi il tempio di Appolline misurando le

colonne doriche con la proportione del huomo onde servò simetria et fermezza et bella misura senza altri ornamenti. Ma nel tempio di Diana mutarno forma, ordinando le colonne con lamisura et proportione della donna et con molti ornamenti nelli capitelli et nelle basi et in tutto il troncho, over scapo, ad imitatione di femminile statura lo composero. E questo chiamaron Ionico, ma quelle che si chiamano corinthie sono più svelte, et più delicate et fatte ad imitatione della gracilità et sottigliezza virginale. Et fu d'esse inventore Calimacho in Corintho, onde si chiamano Corinthie. Della origine delle quali et forma scrive difusamente Victruvio al quale rimettemo chi vorrà haverne maggiore notitia, noi secondo che occurrerà dichiararemo li ordini di tacce, presuponendo le cose di Victruvio.

Sono anchora due altre opere oltra le tre dicte, cioè Attica et Toscana, le quali non furono però molto usate dalli antichi. L'Attica ha le colonne facte a quattro faccie, la Toscana è assai simile alla Dorica, come si vedrà nel progresso di quello che noi intendemo fare et mostrare. Et troverannosi anchora molti edifici composti di più maniere, come di Jonica et Corinthia, Dorica et Corinthia, Toscana et Dorica, secondo che più parse meglio al arthefice per concordare gli edifici apropriati alla loro intentione, et maxime nelli templi ».

La lettera, pubblicata tra *Le Opere del Castiglione* per i Fratelli Volpi (Padova, Comino, 1733, 4, 10), era stata comunicata agli editori, poi ch'ebbero finita la stampa, da Scipione Maffei, presso il quale si conservava. Già era stata conosciuta dal Marlioni, *Vita del Castiglione*, 1584, e dal Beffa Negrini, *Elogi di personaggi della famiglia Castiglione*, Mantova, 1606. Ristampò la lettera l'Abate Serassi, nelle *Lettere del Co. Baldassar Castiglione*, Padova, vol. I, 1769, pag. 149; e la citò Angelo Fabbroni, *Leonis X Vita*, Pisis, 1797. Daniele Francesconi (*Congetture che una lettera creduta di Baldassar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino*, Firenze, per il Brazzini, 1799) dubitò che la lettera fosse di Baldassar Castiglione, « il quale forse dettolla, e solamente non forse, in persona propria, ma in quella di Raffaello da Urbino ». La dimostrazione del Francesconi fu accetta (cfr. anche Pietro Ercole Visconti, *Lettera di Raffaello d'Urbino a papa Leon X di nuovo posta in luce*, Roma, 1840), sino a che fu trovata nella Biblioteca di Monaco in Baviera una più completa lezione della lettera, la quale fu pubblicata dal Passavant, e attribuita poi da Hermann Grimm a Andrea Fulvio: attribuzione accettata quindi da Crowe e Cavalcaselle e da Eugenio Müntz. Ma noi dimostrammo (*La lettera di Raffaello a Leon X sulla pianta di Roma antica*, in *L'Arte*, a. XXI, fasc. II-III, Roma, 1919) che l'edizione cominiana, o volpiana, o maffeiana è un raffinamento del-

l'altra di Monaco, un'edizione riveduta e migliorata nella forma da un letterato che si riconosce per lo stesso Baldassar Castiglione. Compiuta la dimostrazione, Vittorio Cian, editore e commentatore del *Cortegiano*, ci comunicò che, essendo riuscito, primo ed unico tra gli studiosi, a penetrare nella libreria della famiglia Castiglioni di Mantova, vi rinvenne un fascicolo di 10 carte autografe del Castiglioni, con correzioni pur di mano di M. Baldassare, della lettera a Leone X.

Si legge in quest'epistola dell'impegno assunto da Raffaello di porre in disegno Roma antica, come attestò del resto Celio Calcagnini, scrivendo a Jacob Ziegler: «facile omnium pictorum princeps... ipsam plane Urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symmetriam, instauratam magna parte ostendit... reque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocata, ita Leonem Pontificem, ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi coelitus demissum Numen, ad aeternam Urbem in pristinam majestatem reparandam, omnes homines suspiciant». E Paolo Giovio, nella *Vita di Raffaello*: « Periit in ipso aetatis flore quum antiquae Urbis aedificiorum vestigia Architecturae studio metiretur... ut integram Urbem Architectorum oculis considerandam proponeret ».

Richiamiamo quanto l'oratore estense in Roma riferiva, il 17 febbraio 1519, al Duca di Ferrara, circa il discorso avuto con Raffaello « che da tre mesi in qua lo ha visto cose assai de prospettiva più el non avesse veduto prima et vedese ». Queste parole accennano da sè all'importanza che Raffaello stesso dava alle sue ricerche. Lui morto, scriveva Marcantonio Michiel da Roma, al Marsilio in Venezia (V. la lettera nella prefazione alla *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da Jacopo Morelli*, 2ª ed. per cura di Gustavo Frizzoni, Bologna, 1884): « morse il gentilissimo et excellentissimo pittore Raphaelo de Urbino con universal dolore de tutti et maximamente de li docti, per li quali più che per altrui, benchè ancora per li pictori et architecti el stendeva in un libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui de Roma, mostrando sì chiaramente le proportioni, forme et ornamenti loro, che averlo veduto haria iscusato ad ognuno haver veduta Roma antiqua: et già havea fornita la prima regione: nè mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica ed industria delle ruine s'avia raccolto; ma ancora le facciate con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della Architettura et dalle istorie antiche, ove le ruine non le retenevano, havea appreso, expressissimamente designava. Hora sì bella et lodevole impresa ha interrotto morte, havendosi rapito il mastro giovine di 34 anni... ».

Suggeritore di Raffaello nelle ricerche era stato Andrea Fulvio, che, nelle sue *Antiquitates Urbis* (per Andraeam Fulvium Antiquarium R. nuperrime editae, 1527), così si esprime:

« Ruinas Urbis... ab interitu vindicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi, quae jacerent in tenebris nisi litterarum lumen accederet: priscaque loca per regiones explorans observavi, quas Raphael Urbinas (quem honoris causa nomino) paucis ante diebus quam e vita decederet (me indicante) penicillo finxerat; tametsi nullum ingenium ad attollendam urbem satis est, nec eius faciem qualis ante fuerit exprimendam ».

Il Francesconi fece rilevare anche come nella *Lettera* sia parola del modo usato nel misurare e nel disegnare la pianta di Roma servendosi della bussola, e come a quel modo il Giovio, nel suo *Elogio*, alluda, discorrendo di Raffaello: « Novo quodam ac mirabili invento, ut integram urbem Architectorum oculis considerandam proponeret, id... facil consequebatur descriptis, in plano pedali, situ ventorumque lineis, ad quarum normam, sicuti Nautae ex pictae membranae Magnetisque usu, Maris ac Littorum spatia deprehendunt, ita ipse laterum angulorumque naturam ex fundamentis certissima ratione colligebat ».

Infine il Francesconi fece osservare che nella *Lettera* si ha un cenno biografico che conviene a Raffaello, non al Castiglione. Leggesi: « Nè senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch'io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la Meta che era nella via Alessandrina, l'Arco mal avventurato, tante colonne e tempi, massimamente da Messer Bartolommeo della Rovere ». Ora il Castiglione non dimorò a Roma mai un sol anno tutto di seguito, dal 1504 in poi; mentre Raffaello, venuto a Roma nel 1509, poteva ben dire nel 1519, anno in cui attendeva al disegno della pianta dell'Urbe, secondo attesta, tra gli altri, Celio Calcagnini, qui tornato nel 1519: « da che io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno ». E poteva rappresentarsi come testimone dei vandalismi di Bartolommeo della Rovere.

Il Michiel, scrivendo al Marsilio, mostrò di saper bene a qual punto fosse giunta la composizione della pianta di Roma antica: « et già — scriveva — havea fornita la prima regione ». Anche Andrea Fulvio dice come Raffaello, poco tempo prima della sua morte, avesse segnato col pennello, secondo le sue indicazioni, gli antichi luoghi di Roma per regioni. E Celio Calcagnini, tornato da Francoforte, ove si era recato per l'incoronazione di Carlo V, esaltò, come abbiamo detto, « il Principe di tutti i pittori » e per la pianta di Roma con gli antichi edifici, « secondo l'aspetto vetusto, le loro proporzioni e il loro ordine » ricostruiti a norma delle descrizioni dei testi classici. Morto Raffaello, Celio Calcagnini compose un epigramma (l'epigramma è nel libro: *Ioa. Baptistae Pignae Carminum lib. IV seq. Caeli Calcagnini Carmina, Ludovici Areosti*, etc., Venet. Valgrisii, 1553; fu riprodotto da Pietro Ercole Visconti insieme con la *Lettera*

di Raffaello d'Urbino a Papa Leone X di nuovo posta in luce, Roma, 1840), che così suona:

Raphaelis Urbinatis industria
Tot proceres Romam, tam longa extruxerat aetas,
Totque hostes, et tot saecula diruerant,
Nunc Romam in Roma quaerit, reperitque Raphael,
Quaerere, magni hominis: sed reperire Dei est.

(Tanti grandi antichi e tanta lunga età occorsero alla costruzione di Roma; tanti nemici e secoli concorsero a distruggerla. Ora Raffaello cerca e ritrova Roma in Roma: cercare è di uomo grande, ma ritrovare è di Dio).

Baldassare Castiglione, così di frequente presso Raffaello, gli prestò aiuto nella compilazione del testo della descrizione di Roma: se ne potrebbe ricavare in qualche modo una prova dall'epigramma latino, scritto dal letterato in onore dell'artista defunto, perchè in quello si ripete un concetto della *Lettera*. In questa si legge:

« Considerando dalle reliquie, che ancor si veggono delle ruine di Roma, la divinità di quegli Animi antichi... ciò... mi dà... grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavero di quella nobil Patria che è stata regina del Mondo, così miseramente lacerato... Per un tempo è stata tanto nobile e potente che già cominciavano gli uomini a credere, che essa sola sotto il Cielo fosse sopra la Fortuna, e contro il corso naturale esente dalla Morte, e per durare perpetuamente. Però parve che il Tempo come invidioso della gloria de' mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole, si accordasse con la Fortuna, e con li profani e scellerati Barbari, li quali alla edace lima, e venenato morso di quello, aggiungessero l'empio furore, il ferro e il fuoco ».

E l'epigramma, ricordando la ricostruzione di Roma antica: « Mentre tu » — cantava il Castiglione — « con mirabile ingegno ricomponevi Roma tutta dilaniata, e restituivi a vita e all'antico decoro il cadavere dell'Urbe lacero per ferro, per fuoco e per il tempo, tu destasti l'invidia degli Dei; e la morte si sdegnò che tu sapessi rendere l'anima agli estinti, e che tu rinnovassi, sprezzando le leggi del destino, quanto era stato a poco a poco da morte distrutto ».

. . . .

Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver
ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti superum invidiam, indignataque Mors est
Te dudum extinctis reddere posse animam,
Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.

. . . .

1519 — Raffaello scrisse una lettera a Baldassar Castiglione, nella quale era descritta la villa detta Madama che gli faceva costruire il Cardinal de' Medici. Sappiamo della lettera, perchè Francesco Maria d'Urbino ne chiese al Castiglione una copia, e questi gli rispose da Roma, il 13 agosto 1522, di aver lasciato il foglio a Mantova con molte altre carte. Tuttavia, egli aggiunse, Don Girolamo (Vagnini), cugino di Raffaello, è partito per tornarsene a Urbino, e poichè ritiene copia di quella lettera, non mancherà di parteciparla al Duca.

1519 — Data probabile della *Sacra Famiglia*, detta « la Perla », eseguita per Ludovico dei conti di Canossa, uno degli interlocutori del *Cortegiano* alla corte d'Urbino. Guidobaldo lo spedì a Roma, Giulio II lo fece entrare in prelatura e nel 1511 lo promosse al vescovado di Tricarico. Nel 1514, Leon X si servì di lui nei negozi diplomatici, nel 1515 in quelli con la Francia, ove soggiornò più anni (cfr. ALFREDO VON REUMONT, *La « Sacra Famiglia », detta « la Perla », di Raffaello Sanzio*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, volume IV, in Roma, 1881).

1519 — Data probabile della *Visitazione*, eseguita per G. B. Branconio dell'Aquila dagli scolari di Raffaello.

Giovanni Battista Branconio dell'Aquila, lavoratore di gioie, entrò al servizio del cardinale Galeotto della Rovere, e godette poi l'amicizia di Leon X, di cui fu cameriere d'onore e depositario delle sue più rare gioie. Edificò un palazzo a Roma, in Borgo, dicesi su disegno di Raffaello e con stucchi di Giovanni da Udine. In un'iscrizione, che, nel 1625, un pronipote di Gio. Battista appose in una cappella costruita a San Silvestro in Aquila, nella quale era collocato il famoso quadro della *Visitazione*, si legge, tra le lodi a Gio. Branconio, questa:

« ...praestantis in Urbe ex aedificatione palatii ac sacelli huius ornatu Raphaelis Urbinatis eximia Beatae Virginis pictura, splendore ac pietate conspicuo ».

(Cfr. GIOVANNI PANSA, *Le relazioni di Raffaello d'Urbino con Giambattista Branconio dell'Aquila e le vicende del quadro della « Visitazione »*, in *Arte e Storia*, XXX, 1911, a pag. 225 e cont. a pag. 257).

1519, 16 febbraio–8 marzo — Insistenze degli oratori estensi per ottenere il dipinto promesso da Raffaello al Duca Alfonso I; e tutti scrivono al loro Signore del « continuo da fare ge da el Papa », anche per « Certo aparato di Comedia di messer Ludovico Ariosto » che il Cardinal Cibo faceva recitare; cioè per la scena dei *Suppositi*, la quale rappresentava « *Ferrara* de prospective », non *Forami de prospective*, come lesse il Campori.

Da lettera del 17 febbraio 1519 del Vescovo d'Adria al Duca di Ferrara (Archivio sudd., in carteggio da Roma).

« ...Pur hogi ho parlato cum Raphael da Urbino solicitandolo a la expeditione de la opera de V. Ex.a; el me ha risposto come le atre fiate chel non bisogna che io el sol[liciti], perchè lha più fantasia a questopera de V. Ex.a cha a cossa el facesse [mai], et dice chel non la voria havere facta tri mesi fano per una gran cossa... che da tri mesi in qua lo ha visto cosse assai de prospectiva più el non ha[vesse] veduto prima, et vedese, che ad ogni modo lha volgia de servire la Ex.a [V.] como io tengo per firmo el servirà, et el differire non procede da altr[oche] dal multo et continuo da fare ge da el Papa...

« De continuo me raccomando in gratia di V. E.

« Romae xvij Februarij M.D.XIX ».

Da lettera di Girolamo Bagnacavallo a Alfonso I d'Este, da Roma, ultimo febbraio 1519 (pubblicata da A. Venturi, in *Der Kunstfreund*, 1º novembre 1885, 1ª annata, n. 21, Berlino):

« Ill.mo et Ex.mo S.or S.or mio et Patrone asser.mo, Jo ebbi una de V. Ex.tia et subito feci il debito cum lo R.mo S.or mio anchora che cio non bisognava perho che quanto desiderio al mondo tene sua S. R.ma solo e di fare cosa grata e di piacere a quella cossi confidentemente V. Ex.tia in omni sua occorentia se digni servire de quello et piu presto non ho fatto risposta a V. Ex.tia, ancho Jo havesse comissione dal S.or R.mo mio, per essere quella absente per Franzia et in questo spacio mai ho manchato di sollicitare la cosa. Ho veduto li schizi per megio di un suo Creato quali uno e la Cacia di Meleagro l'altro un Triompho di Bacho, beletissimi. Fin qua altro non se e fatto; pur di bocha di esso Rapha[e]lle ho promissione sopra la fede sua che ambi dui quadri sarano expeditti a la Festa di la pascha proxima, ben che al presente non si e visto di questo salvo li schizi, al presente esso Raphaelle e occupato in Certo aparato di Comedia di messer Ludovico Ariosto, qual lo R.mo mio Intende representare, et finito cio, dara expedictione a detti quadri di V. Extia et Io non mancharo sollicitarlo como fidelissimo servitore

di quella ala Cui bona gratia di Core sempre me reccomando. Romae ultimo februarij M. D. XIX.

« De v. Ex.tia Ill.ma Servitore BAGNA CAVALLO ».

Lettera del Paulucci al Duca, 2 marzo 1519 (in cart. da Roma):

« Ill.mo et ex.mo S.r mio colen.mo etc. Queste mascare ogni giorno, et il corere a lo anello, causa, che pocho si pote intendere de le occurentie de hora: heri per non ci essere il S.r M. Ant.o fui con messer Petro Bembo in casa sua, et vedemo corere homini nudi un palio; non si parlò se non de mascare et de la comedia et aparato de Rafael de Urbino per quella fara recitar Mons. de Cibo domenica proxima...

« De Roma adi ij martio M.D.XVIII ».

Lettera dello stesso allo stesso, 3 marzo (non *maggio* come è stato stampato) 1519:

« ...non si parlò [con Pietro Bembo] se non de mascare et de la comedia et aparato de Rafael da Urbino per quella fa recitar Mons. Cibo domenica proxima ».

Lettera del Paulucci al Duca di Ferrara, 8 marzo 1519 (in carteggio da Roma):

« Fui ala comedia [i *Suppositi* di Ludovico Ariosto] domenica sera... si lassò cascare la tela, dove era pincto Fra Mariano co alcuni diavoli che giugavano con esso da ogni lato dela tella, et poi in mezzo dela tella vi era un breve che dicea: Questi sono li capreci de fra Mariano; et sonandovi tutavia, et il Papa mirando con el suo occhiale la sena che era molto bela, de mano de Rafaele, et representavasi bene per mia fè ferara de prospective, che molto furono laudate; et mirando anchora el cielo che molto si representava belo, et poi li candeleri che erano formati in lettere, che ogni lettera substenea cinque torcie, et diceano: LEO . X . PON . MAXIMUS, sopragiunse el Nuncio in sena... ».

1519, 1° aprile — « Rafael deve avere duc. 1500 per sua provvisione di anni 5 cominciati a dì 1 aprile 1514, e finiti a dì 1 aprile 1519, a duc. 300 l'anno, come appare nel conto di M. Simone Ricasoli » (dal libro del Cardinal Bibiena, nello spoglio citato del PUNGILEONI, *Elogio* cit., pag. 163 in nota).

1519, 7 aprile — In una lettera, Goro Gheri scrive a Benedetto Buondelmonte (GAYE, *Carteggio*, II, pag. 149) d'essere riuscito a ridare al fratellastro di Raffaello un beneficio che questi gli aveva promesso di ottenergli a Urbino, e di cui Lorenzo de' Medici lo aveva privato.

1519, 30 aprile-21 settembre — Insistenze continue per parte degli oratori del Duca di Ferrara, affine di ottenere il quadro da Raffaello, e schermaglie, pretesti di lui che, oppresso da lavori, non può attendervi.

Da lettera del Duca di Ferrara al Vescovo di Adria, 30 aprile 1519 (Archivio estense, in carteggio da Roma):

In un *postscriptum:*

« Perchè sapemo che V. S. non può come bisognaria al nostro desyderio sollicitare Raphael da Urbino che fornisca quella nostra pictura et che ancho non saria conveniente che ella lo andasse a trovare a recordarglilo, scrivemo al Pauluzzo che si pigli questa cura che allui starà bene andare e tornare più volte. V.ra S.a di questo lo informarà perchè sappia che dire ».

Istruzioni date al Paulucci, segretario ducale, inviato a Roma in aiuto del Costabili, 30 aprile 1519 (Archivio sudd., in carteggio da Roma):

« Appresso noi expettamo con molto desyderio un opera de pictura che ci fa Raphael de Urbino; el quale ha più volte ditto di finirla presto, che già è molto che tolse a servirci, e pur non lha ancho facto; però volemo che con dextro modo lo sollicitiate, e lo preghiate de parte nostra che le voglia imporre la extrema mano più tosto chel può, ricordandogli che quanto più presto ne servirà tanto più grata ci fia la pictura, la qual sola ci mancha a fornire il nostro camerino. E perchè esso Raphael è molto del R.mo mons. de Cibbo, volemo che in nome nostro visitiate S. S. e la preghiate che si degni esser nostro sollicitatore a far che la detta pictura ci fornisca come ci promise che faria, quando essa S. S. fu a Ferrara; et allei molto ci offerirete et raccommandarete: E perchè meglio sappiate che dire col prefato Raphael, parlate prima con lo episcopo nostro oratore che ve ne da[rà] bona informatione. Ferrariae ultimo aprilis 1519 ».

Lettera dello stesso allo stesso, 14 maggio 1519 (Archivio sudd., in dispacci da Roma, B. 17):

« Parlai heri in corte cum Rafael da Urbino, me risponde non haver altro S.re et patrone dipoi el papa se non vostra Ex.tia et che hora non ci è il Cardinale de Medici havera più tempo de attender al opera de V. E. et che non vi manca et molto demostra esser gran servitor de essa, etc. ».

Lettera del Paulucci al duca di Ferrara, 11 giugno 1519 (in carteggio da Roma, busta 17. Lettera non riportata dal Campori):

« ... Con Rafael de urbino non ho ancor potuto essere, vi sero ogni modo che pur me li son comentiato a domesticare et faro opera vedere la pictura fa per essa... ».

Lettera del Paulucci al Duca, 18 giugno 1519 (in carteggio da Roma, busta 17):

« Parlai hersera a Rafael de Urbino: me disse de far bene assai, et che non vi mancarebe de ogni poter suo, et dicendovi io voglio venir un giorno che me mostrati qualche bela cosa, et lui: veneti quando voleti che vi mostrarò voluntiera, et se vedreti anco el principio del S. Duca. Et io che molto il desidero, se lo farà con effecto me parerà aquistar gran gratia. Domane farò tener mente quando serà in casa et vi andarò: abenche molte volte vi som stato mai lho potuto havere. Et pur demostra zentil persona ».

Lettera del Paulucci al Duca, 20 agosto 1519 (in dispacci da Roma, busta 17):

« Sapia V. S. Ill.ma che con Raphael de Urbino non manc[o] però de solicitare la pictura con quel dextro modo se convie[ne] a la natura de' pictori, et spero che luni havero adito de veder la casa sua, et mi mostrara de le cose sue, et me ha decto che il stare suo assai a finire questa opera tanto de maggior satistacione causarà a Vostra Excellentia, et [dice] de darli altre cose che non manco li piacera, et spe[ra] voler ogni modo venir un giorno a star un mese con V. Ex.tia et molto se gli raccomanda ».

Lettera del Paulucci al Duca, 3 settembre 1519 (in dispacci da Roma, busta 17):

« ... V. S. Ill.ma scrive non star bem secura che anchor sia admesso in casa de Rafael da Urbino, potea dire essere certa, che cossì è, perchè dipoi in qua, nè in palazo, ne a casa sua lho potuto incontrare, pur secretamente ho inteso in la Tavola de vostra S.ria esservi, nè scio che, designato. Et è revoltata al muro con molte altre tavole sopra, de modo che tengo non expecti altro, se non che la ie bechi: (*sic*) Et poi ne servira tanto meglio V. Ex. purchè non abbia presia: Mi succorre ora dir a V.ra S. Ill.ma non scio se sarà bene che quando V. S. prefata gli scrivesse una sua, forsi seria de più forza chel mio parlare ad indurlo a porvi la mano, et adiungerli chel venir suo da V. S. Ill.ma come dice voler fare, li seria gratissimo, forsi non seria fuor di proposito. Non di manco mi remetto sempre a[l] sapientissimo parere da V.ra Ex.tia et interea seguiterò con quel dextro modo potrò et saprò per vedere de esser admesso in casa, c[he] molto el desidero per vedere et l'opera si dè fare per V. S. et una tavola ha per expedita de Mons. R.mo Medici che intendo esser una belissima cosa ».

Minuta di lettera ducale al Paulucci, 10 settembre (in carteggio da Roma, busta 17):

(*Periodo cancellato*).

« Se vorremo scrivere a Raphael d'Urbino secondo che ci ricordate vi manderemo la lettera ben ci piace che abbiamo judicato il vero che non saresti admesso in casa; ma non ci piace già la

causa la qual pensamo che sia perchè esso non deve haver lavorato per noi ». (*Parole sostituite*).

« Non ci pare di scrivere a Raphael da Urbino secondo il vost ro ricordo, ma volemo che voi lo troviate e gli dicate hav[er] lettere da noi per le quali vi scrivemo che sono hoggimai tre anni che esso ci da parole; et che questi non sono termini da usare con pari nostri; et che se esso non satisfa a quanto ci ha promiso, noi faremo sì chel cognoscerà chel non habbia fatto bene ad ingannarci. E poi come da voi gli potrete dire che egli advertisca di non provocare lodio nostro ove gli portamo amore; che così come observandoci la fede può sperar di valersi di noi, così per il contrario non ce la servando, può expettare un giorno di quelle cose che gli rincrescano; et tutto questo ragionamento sia tra voi et lui solo ».

Lettera del Paulucci al Duca di Ferrara, 12 settembre 1519 (in carteggio da Roma, busta 17):

« Ill.mo et Ex.mo s.r mio Col.mo, etc.

« Tornando in questa sera a casa, et trovata la porta de Raphael Urbino aperta, ve entrai tenendo per fermo poter veder quanto desiderava, et facto adimandare M. Raphael me fece respondere non poter venire a basso, et smontato per andar de sopra vene un altro servitore, che me disse era in camera con M. Baldesera da Castione chel lo retragieva, et che non se li potea parlare; mostrai de creder et vi dissi che tornaria un altra volta. Una cosa e che mi fa gran careze et honore fuora de casa; in casa non vi ho adito; e la causa è che l'opera sta sicomo ho scritto; è bisogno torlo con la mano dextra, et cossi seguitarlo, sino che da lui vera la voglia di servire ».

Da lettera del Paulucci al Duca, 17 settembre (non *dicembre*, come stampa il Campori) 1519 (in carteggio da Roma. Questa lettera è guasta al margine destro):

« ...Il capitulo sopra Raphael da Urbino non ho ancor exequito, pigliaro commodo exequirlo, et lo faro; et prima tentaro ancor se lo potro v[in]cere con lhumanita consueta, perchè invero li homini de questa excellentia se[ntono] tutti del melencolico. Et tanto più questo ni sente, per essersi posto [in] questa architectura et fa il Bramante, et vorebe tore lart[e] de mano a Juliano Sena, et in questa mane lo trovai che ha disp[osto] sopra dui pilastri voer scarpa, che fa fare il Papa per fortificare [questo] primo volto a la via che se viene al palazo usito de la porta de la G[uardia] de Svizari che demostrava ruina, et adimandantolo, mi prego... have parlato con quelli maestri, che expectasse ad un altra volta et [che] andasse quando volesse. Faro opera haverlo un altra volta et gli far[o] intendere quanto mi accadete laltro giorno a casa sua, et seguendomi pur con[n le] sue bone parole, et senza effecto, li diro quanto mi scrive la Excellentia Vostra: et del tuto poi ce ne daro adviso... ».

« Ex Urbe Die XVIJ septembris M. D. XVIIII ».

Minuta di lettera ducale al Paulucci, 21 settembre (1519) (in carteggio da Roma):

« Sollicitate Raphael de Urbino per el modo che per altre nostre vhavemo scritto ».

1519, 4 maggio — Marcantonio Michiel scrive (*Lettere*, in CICOGNA, *Memorie dell'I. R. Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1860, t. IX, pag. 461 e segg.):

« Raphaele di Urbino ha dipinto in palazo 4 camere dil pontefice et una loggia longissima, et va drieto dipingendo due altre loggie, che saranno cose bellissime, oltre che ha la cura de la fabricha de San Pietro che va lenta per il mancar dil denaro ».

1518, 6 maggio — Raffaello ha acquistato una vigna (BERTOLOTTI, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII*, Urbino, 1881, pag. 68-69), e per mano di maestro Antonio da Sanmarino paga trecento ducati.

1519, 7 maggio — Pagamento a Raffaello per i lavori nella Corte pontificia.

« La S. di N.º S.re de dare duc. quattrocento d'oro di camera dati a Raphaello de Urbino per ordine di S.ª B.ne insieme con una cedula di credito de altri seicento » (ALBERTO ZAHN, *Notizie artistiche tratte dall'Archivio segreto Vaticano*, in *Archivio storico italiano*, serie III, t. VI, p. I, Firenze, 1867; MÜNTZ, *Les historiens et les critiques de Raphaël*, Paris, 1883).

1519, 7 maggio — Pagamento « a li garzoni di Raffaello, *che hanno dipinto la Loggia*, di ducati 25 » (cfr. ALBERTO ZAHN sudd.).

1519, 3 giugno — Disegno di sepoltura per Mantova, probabilmente per il marchese Francesco Gonzaga, defunto.

Lettera di Baldassar Castiglione al Marchese Federico Gonzaga (non a Isabella d'Este, come stampa il Campori). Roma, 3 giugno 1519 (Archivio Gonzaga):

« ...a quanto me scrive V. Ex. circa li dissegni della sepoltura, penso che quella a quest'hora debba esser sotisfatta per uno di Raphaello, el quale, al parer mio, è assai al proposito e portato Mons. de Tricarico. Michelangelo non è in Roma, nè con altro che con Raphaello saprei voltarmi e son certo che questo satisferà ».

1519, 11 giugno — Pagamento agli scolari di Raffaello per la pittura delle Logge.

« A li garzoni che hanno dipinta la loggia duc. venticinque » (vedi A. De Zahn, *Notizie artistiche tratte dall'Archivio segreto Vaticano,* Firenze, 1867, pag. 24).

1519, 16 giugno — Lettera di Baldassare Castiglione a Isabella Gonzaga d'Este (in *Il Raffaello,* 1876), sul compimento delle Logge in Vaticano.

1519, 1° luglio — In questo giorno Antonio Pattiferro, concittadino e amico di Raffaello, compra cento salme, o some di fieno, 25 delle quali per Raffaello stesso. (Cfr. D. Gnoli, in *L'Arte,* 1889, pag. 36).

1519, 19 agosto — Agostino Chigi fa testamento, affidando all'Urbinate la decorazione della sua cappella a Santa Maria del Popolo. (Cfr. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico,* pag. 18, 48 e segg., 169 e segg.).

1519, 28 agosto — Nel suo testamento del 28 agosto 1519, Agostino Chigi ordinava che la cappella del Popolo, da esso incominciata, si terminasse « iuxta ordinationem per ipsum testatorem alias factam, de qua ordinatione Mgr. Raphael de Urbino et Magr. Antonio de Sanctomarino sunt bene informati ». (Cfr. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico,* Roma, 1881, pag. 186).

1519, 17 dicembre — Da un atto rogato dal notaio Apocello si viene a conoscenza di una vigna posseduta da Raffaello. (Cfr. D. Gnoli, in *L'Arte,* 1889, pag. 35).

1519, 26 dicembre — Esposizione degli arazzi nella Cappella Sistina. Paride de' Grassi registrò nel suo *Diario* che il Papa, il giorno di Santo Stefano del 1519, andò a vedere *suos pannos de Rassia novos* appesi nella Cappella Vaticana, e che facevano meravigliar tutta Roma:

« In die S. Stephani jussit Papa appendi suos pannos de Rassia novos, pulcherrimos, pretiosos, de quibus tota cappella stupefacta

est in aspectu illorum, qui, ut fuit universale judicium, sunt res, qua non est aliquid in orbe nunc pulchrius: et unumquodque pretium est valoris duorum millium ducatorum auro in auro ».

1519, 27 dicembre — Dai *Diarii* di MARCANTONIO MICHIEL, in *Memorie intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel*, di C. CICOGNA, nel vol. IX, p. III, delle *Memorie dell'I. R. Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti*:

« In questi giorni istessi fu fornita la loggia di sotto del Palazzo de le tre porte, una sopra l'altra, rivolte verso Roma a greco, et era dipinta a fogliami, grottesche et altre simili fantasie assai vulgarmente, et con poca spesa, benchè vistosamente. Il che si fece perchè l'era comune, et ove tutti andavano etiam cavalli, benchè le ali nel primo solaro. Ma in la sopraddetta porta immediate per essere tenuta chiusa et al piacere solum del papa, che fu fornita poco avanti, vi erano pitture di gran precio, et di gran gratia; el disegno delle quali viene da Raffaello d'Urbino: et oltre di questo il Papa vi pose molte statue, ecc. ».

1519, 27 dicembre — I dieci arazzi tessuti in Fiandra, a Bruxelles, sui cartoni preparati da Raffaello, furono sospesi alle pareti della Cappella Sistina. Leggesi nei *Diarii* citati di Marcantonio Michiel:

« Roma. Queste feste di Natale il Papa messe fuori in capella 7 pezzi di razzo perchè l'ottavo non era fornito; fatti in ponente; che furono giudicati la più bella cosa che sia stata fatta in eo genere a nostri giorni, benchè fussino celebri li razzi di Papa Giulio de l'anticamera, li razzi del Marchese di Mantova del disegno del Mantegna e li razzi d'Alfonso, overo Federico Re di Napoli. Il disegno de' detti razzi del Papa furono fatti da Raffaello da Urbino, pittore eccellente, per li quali el ne hebbe dal Papa ducati 100 per uno: et la seda et oro de li quali sono abundantissimi; et la fattura costorono 1500 ducati el pezzo: sì che costavano in tutto, come il Papa istesso disse, ducati 1000 il pezzo, per ben che si giudicasse et divulgasse valor ducati 2000.

Le historie di detti razzi erano, la Conversione di Santo Andrea, et San Iacomo nelle barche pescatorie; la consegnatione che fa Cristo a S. Pietro delle chiavi; la conversione di Santo ... nel tempio di Salomone, per el sanare di alcuni storpiati che fa Cristo; la lapidazione di Santo Stefano; la Conversione di San Paulo; la resistenza che fa San Paulo di sacrificar nel tempio di Marte agli Idoli ».

1519, 29 dicembre — Scrive, alludendo agli arazzi di Raffaello, Sebastiano del Piombo a Michelangelo:

« E credo la mia tavola sia meglio disegnata che i panni di razi che son venuti di Fiandra ». (Lettera stampata in *Alcune memorie di Michelangelo*, per F. de Romanis, Roma, 1823).

1520, 20 gennaio-21 marzo — Ultime insistenze per il quadro del Duca di Ferrara, presso Raffaello, che attendeva alla *Trasfigurazione*.

Lettera del duca Alfonso I d'Este al Paulucci, 20 gennaio 1520 (Archivio sudd., in carteggio da Roma):

« Appresso ritrovate Raphael da Urbino e domandategli quello che è fatto de lopera chel ci devea fare: e se non ne cavate più di quello che habbiate fatto per il passato, ditegli come da voi che esso pensi bene quello che possa importare a dare parole ad un par nostro e mostrare di non ci stimare più che un vil plebeio, hevendoci ditto tante volte le bugie, et che credete che alla fine noi ce ne habbiamo a sdegnare, et avvisateci che risposta vhavera fatto.

« Di poi parlate al R.mo S.or Car.le Cibo e raccomandateci a S. S. e ditele che le ricordamo la promission che ne fece de operare chel detto Raphael forniria presto la pictura nostra; et che pregamo S. S. che sia contenta fare che esso Raphael non ci dia più longhe overo che chiaramente sappiamo di nonhavere ad expectare detta pictura da lui, perchè provederamo di farla fare ad altri per compire lo nostro camerino che solo per questa resta imperfetto ».

Risposta del Paulucci al Duca (Archivio sudd. Lettera mancante di data, forse risposta alla lettera ducale su riportata. In carteggio da Roma):

« Con Raphael de Urbino faro lofficio me scrive V. S. et se già molti giorni non ni ho scripto de esso a V. Ex.a non som pero restato de recordarli el debito ogni volta lho veduto, sempre si excusato sopra il lavor di Medici, e per quanto me dica el fratel de Dosso lo finirà per tuto sto carnevale, et poi dara principio a quello de V. S. ».

Lettera del Paulucci al Duca, 21 marzo 1520 (Archivio sudd., in carteggio da Roma):

« Parlai con Raphael de Urbino et lo trovo sicondo el consueto cum bone parole dispositissimo al servitio de Vostra Excellentia et tanto più me pare, essendo stà tandem in casa admesso a il vedere quelle sue tavole che lavora che sono belissime al mio parere, con promissione chel vole per ogni modo servire et bene la S. V. et per magior fede scrive una sua lettera al Dosso che lo excusi ma V. Ex.tia come in quella vedrò. Io spesso lo tenerò racordato, et sicundo la comodità vedrë anco tornali in casa per veder che se li

dia principio a la pictura de V. Ex.tia et sino ci starò, con magior diligentia mi sera possibile lo solicitaro ».

1520, 20 marzo — Raffaello promette di mandare al Duca di Ferrara « tre o quattro sorte di disegni » sulla costruzione delle canne de' camini perchè non faccian fumo.

Lettera del Paulucci al Duca di Ferrara, 20 marzo 1520 (Archivio sudd., in carteggio da Roma. Lettera riassunta, non riportata dal Campori. Di essa è copia nell'Archivio sudd., nella Busta de' Pittori, busta 4ª, la quale serve a completare l'originale abraso. Le parole tra parentesi sono ricavate dalla copia):

« ...Altro non ho de bono sopra questi camini da significare a V. Ex. Quelli del chiso non sono elevati dal tecto un piede... suoi de casa me dicono non fano fumo, pur quando piove... qualche poco de aque al fuogo perche sono aperti: Raphael de [Urbino] me dice che ni ha uno de quella foza et fa fumo, ma [incolpa la] casa de ancona per il rebatere del vento et non per altra causa [e] che li camini de V. Ex. faciano fumo: Raphael me ha dicto... un pocho studiar sopra et ni mandara de tre o quatro sorte de de[segni] et me dice haver trovato gran remedio, presso el fogolaro sotto [el gradino] farci un buso nel solaro de un quadro et sicomo el fumo viene... che assai adiuta quel vento de sopto a caciar el fumo: Io tengo che... lassano de sopra il camino in questa parte molto giovi che è in cima... mino perchè qui universalmente se usa. Farò de havere questi [dese]gni del Raphaele et li mandaro et se altro, advisaro.

« Non dimanco farò questo officio et poi ne parlaro a Mons. Reverendissimo Cibo ».

1520, 24 marzo — Raffaello aveva, in enfiteusi perpetua, acquistato, nella regione di Ponte, un terreno di proprietà della parrocchia di San Biagio de la Pagnotta per ottanta ducati (cfr. EUGÈNE MÜNTZ, *Les historiens et les critiques de Raphaël*, Paris, 1883, pag. 135).

1520, 1º aprile — A Maestro Raffaele d'Urbino « duc. 300 per sua provvisione di un anno finito primo aprile 1520, pagatili da M. Simone Ricasoli, Sc. 300 », pagamento in data 10 maggio 1520 (cfr. C. FEA, *Notizie* ecc., pag. 9).

1520, 6 aprile — Morte di Raffaello.

Lettera citata di Marcantonio Michiel a Antonio Marsilio (tratta dall'Abbate Morelli dai *Diarî storici* del Sanudo nella Marciana):

«...Il Venerdì Santo di notte venendo il Sabbato a hore 3 morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Raphaelo de Urbino con universal dolore da tutti et maximamente delli docti... morte havendosi invidiosa rapito il mastro giovine di 34 anni (*37, non 34*), et nel suo istesso giorno natale. Il Pontefice istesso ne ha avuto ismisurato dolore, et nelli XV giorni che è stato infermo ha mandato a visitarlo e confortarlo ben 6 fiate. Pensate che debbano havere fatto gli altri.

« Et perchè il palazzo del Pontefice questi giorni ha minazato ruina talmente che Sua Santità se ne è ito a stare nelle stanze de Monsignor de Cibo, sono di quelli che dicono che non il peso delli portici sopra posti è stato di questo cagione, ma per fare prodigio che il suo ornatore havea a mancare. Et in vero è mancato uno excellente suo pare et del cui mancare ogni gentil spirito si debba dolere et rammaricare non solamente con semplice et temporanee voci, ma ancora con accurate et perpetue composizioni; come se non m'inganno, già preparano di fare questi compositori largamente. Dicesi che ha lassato ducati 16 millia, tra quali 5000 in contanti, da essere distribuiti per la maggior parte a' suoi amici et servitori, et la casa sua, che fu già de Bramante, che egli comprò per ducati 3000, ha lassata al Cardinal de Santa Maria in Portico. Et è stato sepolto alla Rotonda ove fu portato honoratamente. L'anima sua indubitatamente sarà ita a contemplare quelle celesti fabbriche che non patiscono opposizione alcuna: ma la memoria et il nome resterà qua giù in terra et nelle opere sue, et nelle menti degli huomini da bene longamente. Molto minor danno al mio giuditio benchè altramente para al volgo, ha sentito il mondo della morte di M. Agostino Gisi... ».

Lettera di Pandolfo Pio alla Marchesana di Mantova. Roma, 7 aprile 1520 (Archivio Gonzaga):

« Alla Ill.ma et Ex.ma Madama la sig.a duchessa de Mantova sig.a et Patrona mia Colendissima.

« Ill.ma et Ex.ma Madama sig.ra et Patrona mia Col.ma Anchor che in questi giorni sunti ad altro non s'attendi ch'a confessione et a cose devote non ho però voluto restare de far reverentia a la Ex. V. la quale per hora non sarà advisata d'altra cosa che de la morte de Raphaello d'Urbino, quale morite la notte passata, che fu quella del Venere santo, lasciando questa corte in grandissima et universale mestitia per la perdita de la speranza de grandissime cose che si expettavano da lui, quale haverebono honorato questa etade. Et in vero per quello se dice, ogni gran cosa se pottea permettere (*sic*) da lui, per le cose sue che già si vegono fatte et per li principii che aveva dato a maggiore imprese. Di questa morte li cieli hanno voluto mostrare uno de li signi che mostrorno su la morte de Christo quando *lapides scisi* (*sic*) *sunt;* così il palazzo del Papa si è aperto de sorte chel minaza ruina, et Sua Santità per paura

è fugito dalle sue stantie et è andato a stare in quelle che feze fare papa Innocentio.

« Qua d'altro non se parla che de la morte de quest'homo da bene, quale nel fine de li soi 33 anni (*37 non 33*) ha finito la vita sua prima; ma la seconda ch'è quella de la fama la quale non è subietta a tempo nè a morte serà perpetua, sì per le opere sue quanto per le fatiche de li dotti che scriverano in laude sua alli quali non gli mancharà subietto.

. . . .

« Detto Raphaello honoratissimamente è stato sepulto a la Rothunda ove lui ha ordinato chel se ghe fazi a sua memoria una sepultura da mille ducati et altri tanti ha lassato per dottare la capella ove serà detta sepultura. Ha dato anchor 300 ducati a ciascun suo servitore.

« Heri venni nova da fiorenzi che Michelangelo stasea male.
Rome, Aprillis vii MDXX.

di V. Ill. et Ex. S. Fideliss. servitor PANDOLPHUS DE PICI DE LA MIRANDOLA ».

1520, 7 aprile — Sepoltura di Raffaello.

Lettera del Paulucci al duca Alfonso I, 7 aprile 1520 (in carteggio da Roma, Archivio di Stato in Modena):

« Raphael de Urbino hozi si è sepulto a la Rotonda, et è morto de una febre continua et acuta, che già octo giorni lassalto, e per esser stà homo de singular virtù, come è noto a Vostra Excellentia, ne duole a qualunche de esso havea cognitione: et per mia fè che è stà gran perdita. Ha facto il suo testamento, intenderò del modo et ni darò adviso ».

1520, dopo la morte di Raffaello — Antonio Tebaldo, detto Tebaldeo, eccita Baldassarre Castiglione a scrivere di Raffaello:

« Castiglion mio, subitamente il nostro
(Duolmi apportarvi un sì crudel affanno)
Raphael nel tergesimo terz'anno
Abandonò questo terrestre chiostro.
Se il color per voi spese, e voi l'inchiostro
Per lui spendete, che se pur havranno
L'opre sue fine, eterne esser potranno
Se scudo si faran del scriver vostro.
Non senza segni del ver fral si sciolse,
Che il gran palazzo per sua man sì adorno,
Che par non ha, s'aperse e cader volse.
Per lui fa l'arte persa a noi ritorno
E 'l dì che l'empia morte al mondo el tolse
L'ultimo fu della pittura giorno ».

1520 — Epitaffio del Bembo nel Pantheon:

D · O · M ·
RAPHAELI · SANCTIO · IOAN · F · URBINAT ·
PICTORI · EMINENTISS · VETERUMQ · AEMULO
CIVISS · SPIRANTEIS · PROPE · IMAGINEIS
SI · CONTEMPLERE
NATURAE · ATQUE · ARTIS · FOEDUS
FACILE · INSPEXERIS
JULII · II · ET · LEONIS · X · PONTT · MAXX ·
PICTURAE · ET · ARCHITECT · OPERIBUS
GLORIAM · AUXIT
VIXIT · AN · XXXVI · INTEGER · INTEGROS ·
QUO · DIE · NATUS · EST · EO · ESSE · DESIIT
VIII · ID · APRILIS · MDXX ·
ILLE · HIC · EST · RAPHAEL · TIMUIT · QUO · SOSPITE · VINCI
RERUM · MAGNA · PARENS · ET · MORIENTE · MORI ·

1520, dopo la morte — Nel Pantheon, gli esecutori testamentari di Raffaello, Baldassare Turini da Pescia e Gio. Battista Branconi dall'Aquila, pongono, sotto la lapide dell'Urbinate, quella di Maria Bibiena « Sponsae Ejus », con l'iscrizione dettata probabilmente dal Bembo:

MARIAE ANTONII F · BIBIENAE SPONSAE EJUS
QUAE LAETOS HYMENAEOS MORTE PRAEVERTIT
ET ANTE NUPTIALES FACES VIRGO EST ELATA
BALTASAR TURINUS PISCIEN · LEONIS X DATAR ·
ET IO · BAPT · BRANCONIUS AQUILAN · A CUBIC ·
B · M · EX TESTAMENTO POSUERUNT
CURANTE HIERONIMO VAGNINO URBINATI
RAPHAELI PROPINQUO
QUI DOTEM QUOQUE HUJUS SACELLI
SUA PECUNIA AUXIT ·

* * *

Raffaello, entrato, durante il 1500, nello studio del Perugino, collaborò con questo maestro agli affreschi del Cambio, dipingendo la *Fortezza*, la più pura, la più tranquilla, la più ideale donzelletta allegorica, e verso la fine di quell'anno stipulò contratto per la pala d'altare di San Nicola da Tolentino a Città di Castello. A diciassette anni, dunque, salutato maestro, il

figlio di Giovanni Santi andava a lavorare fuori d'Urbino; e a quali altezze fosse giunto il precoce adolescente si può vedere dai disegni per il *San Nicola* nel Museo Wicar di Lille. Non solo egli ci appare compiuto, sovrano disegnatore, ma si presenta con tutte le sue grazie e raffinatezze, nel segno sottile, volante. Convien dunque pensare che Raffaello, quando nel 1500 si allontanò dal luogo natale, assistito dall'esecutore testamentario del padre suo, e cioè dal pittore e discepolo di Giovanni Santi, Evangelista di Piandimeleto, avesse già dato prove di sè, che le più belle speranze aleggiassero sul capo dell'artista eletto.

Alla morte di Giovanni Santi, il fanciullo doveva già aver mosso i primi passi nell'arte, seguìto i paterni esempi che avevano ben nobile origine nell'arte di Piero della Francesca. Incontrò presto Timoteo della Vite, venuto da Bologna, dal celebrato studio dell'orafo e pittore Francesco Raibolini, detto il Francia. A dodici anni doveva essere già avanti nella preparazione, il fanciullo prodigio; del quale sin qui non si conobbero opere anteriori al 1500. Ma poi che l'arte sua, in quell'anno già riconosciuta magistrale, doveva aver avuto corso formativo, è dato supporre che altre cose anteriori si possano ritrovare, altri segni riconoscere di Raffaello avanti quella data.

Nei magazzini del Museo di Liverpool (fig. 1) è un enigmatico quadretto votivo, devastato dal tempo, senza che i guasti sian riusciti a cancellarne la rara gentilezza. La tavoletta rappresenta una stanza, con letto riccamente adorno, aperta sopra una loggia che dagli intercolunni lascia apparire un dolce paese di colli. Sul letto l'inferma, sorretta da due familiari, guarda verso la Vergine che inoltra in un nimbo di angeli: tre giovinetti assistono alla scena. Lo stilobate adorno di marmi venati, il letto con i bassorilievi tronchi dall'orlo della coperta, come dalle cornici, nell'ancona del padre di Raffaello a Cagli, è tronco il fregio della sala; il volto della Vergine, con fronte larga e convessa, lineamenti piccolini, palpebre tonde; l'alone ricamato da una ghirlanda di cherubi, sono impronte chiare della scuola di Giovanni Santi. Ma il campagnolo pittore, uso a dipinger putti

rachitici dalle grosse teste calve sopra le tempie, non avrebbe certo saputo foggiare la deliziosa rotondità della testina di Gesù, fiorita di chiome lievi, nè mutar i fondi composti di colline di carta e d'alberetti di legno e chiusi da un orizzonte angusto, in un paese che sebben guasto ci lascia ancora godere la varietà delle sue campagne infiorate di cespugli, dell'arco di fiume tra

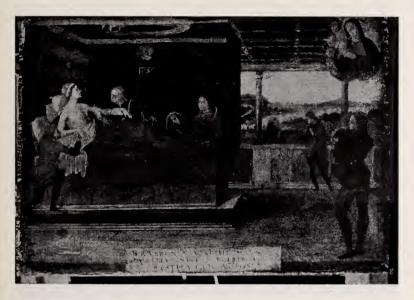



Fig. 1 — Magazzini del Museo di Liverpool: Quadretto votivo.

sponde che s'adagiano in lenta cadenza di curve, come nel delizioso sfondo del *Sogno del Cavaliere.* Tanta dolcezza di linee, in contrasto con le forme secche, coi movimenti angolosi delle immagini raccolte intorno al letto della malata, ci han fatto sentire nell'infantile opericciola lo spirito di Raffaello; e la nostra impressione ha trovato conferma nel melodioso atteggiamento delle due figure sulla loggetta, così naturalmente intonato alle ondulazioni delle colline in distanza e all'arco del fiume. È il ritmo che Timoteo dalla scuola del Francia ha portato in Urbino e che per la prima volta si ripercuote nell'opera di Raffaello, e gli insegna eleganze ignote alla rude scuola di Giovanni Santi.

Il senso di equilibrio innato nell'Urbinate gli suggerisce di disporre così in angolo, nel primo piano, una figurina di paggio a contrappesar il movimento del suo compagno che dallo stilobate si sporge verso il gentiluomo inginocchiato: l'orecchio musicale del fanciullo, in questo particolare della minuscola pittura, segna le prime note della paradisiaca musica che guiderà il passo delle *Grazie* nel quadretto di Chantilly. La verginella con bianchi fiori, simbolo del vizio nel *Sogno del Cavaliere,* poggia sopra un piede, scandendo con gli archi della persona un ritmo affine a quello del giovanetto in primo piano nella predella di Liverpool;

Fig. 2 — Perugia, Sala del Cambio: *La Fortezza.*
(Fot. Anderson).

e lo stesso ritmo ripete il cavaliere che assiste, con la mano poggiata sul fianco e la persona quasi volta da tergo, alla scena dell'*Epifania* nella predella vaticana. L'adolescente di Liverpool è immagine di gentilezza ideale nel movimento cadenzato che esprime a un tempo elasticità giovanile e abbandono, nello sguardo sognante, nella delicatezza del bianco profilo, appena tocco di rosa: primo fiore di grazia sbocciato nel giardino dell'arte raffaellesca. Anche le altre figure, in particolare il fanciullo ai piedi del letto, con le sottili palpebre, la boccuccia minuscola, richiamano le care predelline di Raffaello, e così la tonalità di avorio delle carni, i gialli teneri, i rossi e i verdi di velluto che s'alternano sulle vesti, la predilezione alla linea ondata, che il pittore, non pago di svolgere in soave lentezza di ritmo per le strade e il fiume, snoda con gioia fanciullesca in strisce serpentine di velo attorno a due figure presso il letto dell'inferma.

Anche questo motivo calligrafico ha la sua ragione ritmica: guida l'occhio, dal limite della stanza, al gomito di una strada nell'idillico paese.

Il quadretto, affidato certo come cosa di scarsa importanza all'Urbinate fanciullo, rivela già lo studio dei rapporti spaziali, un dono spontaneo di misura che guida il pittore inesperto a

Fig. 3 — Perugia, Sala del Cambio: *La Fortezza.*
(Fot. Anderson).

bilanciar il vano d'ombra di una stanza chiusa con lo spazio luminoso della loggetta e dei campi: nell'opera puerile, primizia d'arte, suona la dolce e piana voce che per secoli ha conquistata l'anima delle genti.

Lo squadro timoteesco del volto e il ritmo contrappesato dei moti distinguono, tra le dinoccolate immagini del vecchio Perugino e dei suoi scolari, la *Fortezza* (figg. 2-3) dipinta da Raffaello nella Sala del Cambio a Perugia. Lo spessore della veste con grosse pieghe a occhiello, il ciglio appuntato degli occhi sognanti mostrano come il pittore fanciullo abbia vòlto lo sguardo alle

forme del Perugino, ma sia ancora, soprattutto, l'Urbinate educato indirettamente alla scuola del Francia: la gentile immagine di fanciulla chiusa in un giaco guerriero ricorda, con grazie novelle, le figurine dei tondi e delle vetrate di Timoteo piuttosto che le Madonne umbre. Come nel quadretto votivo, i nastri annodati all'elsa della spada e la massa gonfia delle chiome completano coi loro ondeggiamenti il ritmo della composizione. La spada, lo scudo, la clava, l'elmetto, l'armatura trasformano in simbolo di Virtù guerriera questa mite vergine smarrita nel sogno.

La stessa anima fanciullesca traspare dal volto del giovinetto addormentato e delle donzelle simboliche nel *Sogno del Cavaliere* (fig. 4), a Londra: quadrettino dipinto da un prodigioso fanciullo, che vede con facilità innata il rilievo delle forme e i rapporti di linee e di spazio. Il paese è ancora composto di frammenti, accostati con grazia puerile, ma trova unità nell'accordo dei verdi e degli azzurri, e nelle ripetute curve dei colli che svaniscon lontano, alla svolta di un fiume. Un albero dal fusto diritto, ricordo della pierfrancescana colonna, divide il campo del quadro come in scomparti di dittico: si bilanciano, ai lati di esso, le due fanciulle, mentre il giovinetto, adagiato di sbieco sullo scudo vermiglio, segue il declivio delle alture. Come la *Fortezza*, il cavalierino veste il giaco metallico, ma il volto che riposa sull'omero ha freschezza di fiore in boccio, e la tenera mano di fanciulla, creata per la carezza, non per le armi, riflette, come i lineamenti piccini e soavi, il candore di un'anima pura. Tutto, nel piccolo quadro, è candore: l'immagine del giovinetto si ristampa nei miti volti della Virtù, che porge, sognando, simboli di sapienza e di lotta, del Vizio che offre al dormiente bianchi fiori, e che il pittore ha adornato con timida grazia di coralli rossi e di un ramoscello di mirto, come per gioco infantile. L'azzurro del Perugino, l'azzurro di cobalto che splende nel cielo, velato di rosa all'orizzonte, e nel giaco forbito del cavaliere, è il colore del sogno che ha dato forma a queste immagini di giovinezza.

Di un altro quadro primitivo, l'*Incoronazione del Beato Nicola da Tolentino* (fig. 5), che qui presento nella copia di Città di Castello, rimangono solo frammenti: la Vergine e l'Eterno tra angeli nel Museo Nazionale di Napoli (fig. 6), il busto d'angiolo nella

Fig. 4 — Galleria Nazionale di Londra: *Il Sogno del Cavaliere.* (Fot. Anderson).

Galleria di Brescia (fig. 7), immagine di nobiltà e di grazia. La semplice tunica, mossa da un fascio di pieghe convergenti, il nastro di velluto che incornicia il roseo chiaror delle carni, l'arco del collo e della pura testina, si compongono in armonia dolcissima di cadenze e colori. Non il sorriso che raggia negli occhi delle creature del Beato Angelico, o l'impeto dei musici di Melozzo

trasportati nello spazio dall'onda sonora, o il mistico preziosismo degli angeli perugineschi, in questo fanciullo, fiore di umanità ideale, di bellezza terrena.

Gli studi per il quadro, nel Museo Wicar di Lille, attestano (figg. 8 e 9) il meraviglioso sviluppo raggiunto da Raffaello a

Fig. 5 — Galleria Civica di Città di Castello:
Copia parziale dell'*Incoronazione del Beato Nicola da Tolentino.*

diciassette anni. La distribuzione delle figure, nel diritto del foglio, richiama lo schema geometrico proprio alla scuola del Francia e del Costa: uno solo degli angeli è delineato da un segno

a punta d'argento, velato, indistinto, che modella per archi, come d'un soffio, l'immagine nel suo ritmo ondeggiante. Nello studio per la testa di San Nicola si afferma il tipo peruginesco, ma il tratto leggiero, che scava la guancia sotto lo zigomo e infonde malinconia allo sguardo, imprime sensitiva delicatezza alla

Fig. 6 — Museo Nazionale di Napoli:
Frammento dell'*Incoronazione del Beato Nicola da Tolentino.*

testa consunta, china sul vinto, non con l'ira dell'asceta, ma con celestiale pietà. Un altro disegno, per la mano che tien sollevata sul capo di Nicola la corona di gloria, eseguito a tratti veloci e sicuri, ci mostra Raffaello, non pago di render la bella superficie, l'atteggiamento prezioso, ricercar la struttura scheletrica, il meccanismo dei movimenti muscolari. Come appare dal disegno

di Lille, la composizione era incorniciata da un arco, traverso il quale lo sguardo spaziava sul paese: inquadratura peruginesca.

A questo periodo appartiene, secondo noi, un *Ritratto di giovane* (fig. 10), attribuito, nella Galleria degli Uffizî, genericamente, alla Scuola fiorentina. I lineamenti del volto sono un po' induriti a causa del restauro, deplorevole soprattutto per i danni

Fig. 7 — Pinacoteca di Brescia: Frammento dell'*Incoronazione del Beato Nicola da Tolentino.*

recati alla guancia sinistra. La gentile opericciola dovrebbe datarsi intorno al 1500, quando le tracce dell'educazione timoteesca erano ancora palesi tra i primi elementi umbri: si vedono nelle luci i bianchi rosati proprii alle pitture dell'adolescenza di Raffaello; lo squadro e l'inclinazione della testa sono impronte certe dell'arte di Timoteo. Il paese richiama il fondo del *Sogno del Cavaliere,* con le sue gradazioni dal giallo fulvo all'azzurro: un campanile si tinge del colore del cielo; le erbe sugli scogli sono del verde macero frequente nelle pitture di Raffaello.

Fig. 8 — Museo Wicar di Lille:
Studio per l'*Incoronazione del Beato Nicola da Tolentino.*
(Fot. Braun).

Fig. 9 — Museo Wicar di Lille:
Studio per l'*Incoronazione del Beato Nicola da Tolentino.*
(Fot. Braun).

Da un'opera di Timoteo, la *Trinità* di Brera, deriva la composizione della *Trinità* dipinta dall'Urbinate sopra una faccia di stendardo per Città di Castello, che figura, sull'altra faccia, la *Creazione d'Eva* (figg. 11-13). Ma Raffaello, innalzando da terra l'asta longitudinale della Croce, come il fusto d'albero nel quadretto di Londra, e bilanciando le due immagini di qua, di là

Fig. 10 — Firenze, Galleria degli Uffizî: Ritratto. (Fot. Alinari).

da quell'asse, introduce nel quadro il profondo equilibrio che è dote di ogni opera anche all'esordio della sua vita di pittore.

La brulla altura che sorge a dente dalla valletta della *Creazione d'Eva* e taglia il declivio delle colline, si ripete nel fondo del piccolo *San Michele* (fig. 14) al Louvre, sbarrata dalle grosse ali dell'Arcangelo. Il quadretto è ancora vicino al *Sogno del Cavaliere,* di cui ripete, nel terreno, il tono bruno rossiccio e nella gonna la letizia d'azzurri. Il giovane Raffaello si diverte ad arricciare la voluta dell'elmo, a determinare le grosse penne

Fig. 11 — Pinacoteca di Città di Castello:
La Trinità, adorata dai SS. Rocco e Sebastiano.
(Fot. Brogi).

multicolori dell'ala, a stampar su modelli fiamminghi i demoni grotteschi, a far uscire da un castello fiammante una processione

Fig. 12 — Pinacoteca di Città di Castello: *S. Sebastiano.* (Fot. Brogi).

di streghe con grandi cuffie e zimarre giallette, quasi illuminate dal riflesso di un rogo. Abbiamo veduto come quel grosso cocuzzolo di montagna turbi lo svolgimento delle linee; sembra

Fig. 13 — Pinacoteca di Città di Castello: *Creazione di Eva.*
(Fot. Brogi).

che Raffaello vi abbia ricorso per dar sostegno alla figuretta dell'Arcangelo, fanciullo soave, che invano corruga la fronte per

Fig. 14 — Parigi, Museo del Louvre: *L'Arcangelo Michele.*
(Fot. Alinari).

minacciar il nemico, mentre rotea sul perno della gamba sinistra, imbracciando il bianco scudo crocesignato di rosso. Lo scudo, nota vivida e gaia di colore, sostegno della figura librata nel vuoto, coincide proprio col centro del quadro: fulcro della composizione.

Capolavoro di questo primo periodo dell'arte raffaellesca, il quadretto delle *Tre Grazie* a Chantilly (fig. 15), gruppo tradotto dall'antico nel ritmo piano e soave di Raffaello, che in questa

Fig. 15 — Chantilly, Museo Condé: *Le Tre Grazie.*
(Fot. Braun).

opera tocca la perfezione. Lo spazio si amplia intorno alle immagini; le masse dei colli, velate, s'abbassano, si spengono, seguendo il placido arco del fiume, senza che un contorno s'appunti, una nota emerga dall'armonia di quel coro: le linee allentano sempre più le loro curve come eco che si ripeta, affievolendo, di piano in piano. Le forme delle tre fanciulle rotondeggiano come se le tre palle d'oro vecchio diano lo spunto a quel volger di curve;

il zig zag delle braccia, che scandisce il ritmo del gruppo, forma quasi trabeazione alla massa affusata dei corpi. Nel paese, l'erba è macera, ma le colline azzurre, la bella luce mattinale sembran

Fig. 16 — Galleria del Romitaggio di Pietroburgo: *Madonna dal libro.* (Fot. Braun).

l'annuncio della primavera. Inoltra la primavera, e con essa le tre Grazie sorelle, dalle carni d'avorio appena tocche di rosa, adorne con grazia infantile di rossi coralli.

Altro capolavoro, il tondo nella Galleria del Romitaggio a Pietroburgo (fig. 16), di cui forse ricorda una prima idea il disegno per la *Madonna della melagrana* nell'Albertina di Vienna. Soavissimo, come nel quadretto di Chantilly, il paese, col pendìo

lento delle colline, che segue, spegnendosi di là dal fiume, il declivio delle spalle di Maria, ondeggianti al ritmo del passo: quattro fusti d'alberi, gracili e spogli, bastano al genio di Raffaello per contrappesare quel languido cader della linea. E il capo femmineo s'inclina con l'arco del tondo, melodiosamente: la curva del capo esce spontanea dalla conca del cielo: ogni gesto ha una dolcezza ineffabile, ogni linea dei drappi è nota melodica, in quel sopito ritmo di masse e di spazi. La campagna non è ancora trasformata dalla primavera; appena qualche falda verde posa il suo volo sulle vene dei rami: e in quel terso paese, tra acque limpide e nevi, sotto la campana azzurra del cielo, inoltra la Vergine col bimbo tra le braccia. Le due mani si riuniscono sulla coperta del libro d'ore, e sembra che la manina di Gesù voglia proteggere dall'aria le bianche pagine, come fiammella di lampada dalle minacce del vento.

* * *

L'*Incoronazione della Vergine* (fig. 17), nella Pinacoteca Vaticana, esprime l'ascendente sempre maggiore che acquista sull'arte di Raffaello l'umbro Perugino. Non staremo qui a indicar di nuovo i ben noti rapporti dell'ancona Vaticana con i disegni del maestro per l'*Assunta* di Lione e con le sue varie *Ascensioni*, paghi di ricordare come il discepolo svolga in profondità la teoria degli Apostoli attorno il sepolcro disposto in linea obliqua, e degli angeli musici (figg. 18-19) formi nicchia al trono celeste, manifestando in questi due mutamenti essenziali un'arte di compositore ignota al Maestro. Tutto è calcolato nella struttura della scena, anche la visuale dello sguardo estatico di San Tommaso, che assume la funzione del tronco divisorio nel *Sogno del Cavaliere* e della Croce nella *Trinità*, segna cioè l'asse del quadro, salendo al volto della Vergine dalla tomba trasformata in aiuola di fiori. Nel colore, il bianco, il rosso, il verde si ripetono sino alla monotonia; il roseo delle carni non è più timido come nelle *Tre Grazie* di Chantilly; ogni tinta riluce; i lineamenti sono stampati sui tipi del Perugino, con una ricerca preziosa di grazia e di minuzia che rasenta la convenzione: le boccucce si stringon

Fig. 17 — Pinacoteca Vaticana: *L'Incoronazione della Vergine.*
(Fot. Anderson).

Fig. 18 — Pinacoteca Vaticana: Un angelo. (Fot. Anderson).

Fig. 19 — Pinacoteca Vaticana: Un angelo. (Fot. Anderson).

vezzose, gli occhi s'appuntano estatici al cielo. Ai disegni per le teste dell'apostolo Giovanni (fig. 20),[1] dell'apostolo terzultimo a sinistra,[2] del volto e delle mani di San Tommaso (fig. 21)[3] e al disegno per l'angelo suonatore di viola (fig. 22),[4] bellissimo nel

Fig. 20 — Ashmolean Museum di Oxford: Studio per la testa di S. Giovanni nell'*Incoronazione della Vergine.*

suo chiaror di raso, nella dolcezza assorta dello sguardo che si ripiega dentro di sè, la Collezione Oppenheimer di Londra ha aggiunto uno studio, antecedente, per l'intiera figura

---

[1] Oxford, Ashmolean Museum.

[2] Lille, Museo Wicar.

[3] Ibidem.

[4] Londra, Museo Britannico.

Fig. 21 — Museo Wicar di Lille: Studio per la figura di San Tommaso nell'*Incoronazione della Vergine*. (Fot. Braun).

Fig. 22 — British Museum di Londra: Studio di angelo per l'*Incoronazione della Verginc*. (Fot. Anderson).

dell'angelo (fig. 23).[1] La punta d'argento descrive il nudo acerbo e delicato, il fremito delle chiome, intessendo la forma di una rada trama di fili di velo: l'incanto della musica si traduce

Fig. 23 — Collezione Oppenheimer a Londra:
Studio di angelo per l'*Incoronazione della Vergine.*

nell'ineffabile dolcezza di lume che raggia dall'occhio. A questi disegni per l'*Incoronazione* vaticana è con ogni probabilità contemporaneo l'ammirabile autoritratto dell'Ashmolean Mu-

---

[1] Nel *verso* del foglio è un delicato profilo di giovinetto, probabilmente autoritratto del pittore (fig. 24).

seum di Oxford,[1] tracciato con mano leggiera, che si serve della matita come di una piuma. La luce di un limpido mattino si specchia nei chiari occhi che guardano sereni alla vita: tutto diviene eletto sfiorando la forma gentile.

Più che nella grande ancona, si gode l'arte di Raffaello nella predella, per la grazia delle figure dai lineamenti minuscoli, dalle esili mani: il pittore si abbandona alla gioia di profilar le svelte

Fig. 24 — Londra, Collezione Oppenheimer: Ritratto nel verso del foglio citato.

personcine, di colorirle delle più fresche tinte. Nella scena dell'*Annunciazione* (fig. 25), l'architettura si stampa sempre sui modelli del Perugino, ma la pergola umbra, dai pilastri slanciati, dagli alti archi, tutta vuota, tutta aperta alla luce dei campi per la vasta arcata del fondo, qui s'afforza mediante filari di grosse colonne e la bifora che sostituisce la sola arcata peruginesca, nel fondo. Accanto alle tozze colonne, più fragili sembrano le

---

[1] Vedi Adolfo Venturi, monografia citata.

Fig. 25 — Pinacoteca Vaticana:
Predella dell'*Incoronazione: L'Annuncio a Maria.*
(Fot. Anderson).

Fig. 26 — C. s.: *L'Epifania.*
(Fot. Anderson).

figurine dell'Angelo e della Vergine, virgulti sperduti nella vastità dello spazio. Piccoli i lineamenti, di velo le chiome, sottili come foglia le mani, gingillo minuscolo il libriccino che giace

Fig. 27 — Raccolta Oppenheimer a Londra: Studio per l'*Epifania*.

sul grembo di Maria. E l'incanto che viene da quella grazia di bocciolo, dalla fresca timidità dei gesti e del colore, si aumenta per la gamma d'azzurri che ride lontano, nel fondo, sulla terra e nel cielo.

Più delle altre scene, l'*Adorazione de' Magi* (fig. 26), senza lo sfondo architettonico che mette a prova, con qualche fatica, il talento costruttivo di Raffaello ventenne, si svolge animata e lieta. Intorno a Maria si celebra la festa della giovinezza, avanza il corteo de' Magi, coro di fanciulli, tutto trilli di colori e grazie d'atteggiamenti. Anche la natura, con tenui piume d'arboscelli, assume un aspetto infantile.[1]

A questo periodo di massimo accostamento alle forme peruginesche appartiene la *Madonna leggente* (fig. 30) nel Museo di

Fig 28 — Pinacoteca vaticana: *La Presentazione al tempio.* (Fot. Anderson).

Berlino, che io già esclusi dalla monografia di Raffaello per il contorno tracciato al volto da un segno che sembra di compasso, e per l'informe e grosso bambino che siede sulle ginocchia della Vergine, dipinta ancora con il ricordo delle monacali Madonne di Francesco Francia.

Questo sforzo di trapasso dalle prime abitudini alle nuove

[1] La grazia di queste figurine ci appare anche più delicata e fresca in uno studio a punta d'argento, nella Raccolta Oppenheimer di Londra (fig. 27). Non si può immaginare visione di purità e di gentilezza maggiore che la figurina tracciata a destra, fiore non ancor schiuso al sole della vita. Con segno incisivo, di xilografo, Raffaello traccia lo schizzo per il gruppo centrale della *Purificazione* (figg. 28-29) sopra un foglio dell'Ashmolean Museum di Oxford.

indica la data del quadro di poco anteriore a quella dello *Sposalizio*. L'imitazione dei tipi del Perugino è fin troppo evidente e voluta: dagli occhi scialbi di Gesù un solo ciglio si appunta.

Fig. 29 — Ashmolean Museum di Oxford:
Studio per la predella dell'*Incoronazione*.

La Vergine fa boccuccia come gli angeli dell'*Incoronazione,* ma basta a infonderle raffaellesca idealità l'occhio grave di pensiero e di malinconia, sotto la palpebra fine, rosea, valva di conchiglia. Come cosa preziosa, la destra, sfiorata da luce sulle carni, sulle unghie lunghette, sostiene il libriccino d'ore, contrappesando il grave atteggiamento del gruppo. La limpidezza propria al colore

Fig. 30 — Museo Federigo a Berlino: *Madonna*, della Collezione Solly.
(Fot. Braun).

di Raffaello durante il periodo umbro è nelle tinte bianco rosate, la sua ricercata grazia nelle labbra simili a foglie di rosa. Come nel piccolo *San Michele* del Louvre, l'altura a destra vien troppo a ridosso del gruppo, ma il tenero verde dell'erba che la ricopre e la leggierezza degli alberetti nani, gracili, sulla pura luce di un giorno senza nubi, la gradazione d'azzurri nella valle che s'apre dietro la Vergine, velata e misteriosa come il suo sguardo, infondono anche a quest'angolo di terra umbra la nota idilliaca dei primi paesi dipinti da Raffaello.

Nel 1502 o al principio del 1503 l'Urbinate dipinse in Perugia la *Crocefissione* Mond (fig. 31), ora nella Galleria Nazionale di Londra. Anche di quest'opera lo schema è peruginesco, ma Raffaello riduce il numero delle figure, ne bilancia con più libero ritmo gli atteggiamenti, intona un'eco di archi ripetuta e soave fra le immagini dei Santi, la conca azzurra della valle, gli angeli e le braccia del Cristo appeso alla croce. Le ali aperte, le criniere delle vesti mosse dal vento, le sottili sferze schioccanti dei nastri compongon ghirlanda al Cristo, che reclina sul petto il capo nella calma del sonno. Non si abbandonano a pianti o a gesti disperati la Vergine e l'Evangelista, San Girolamo e Santa Maddalena; contemplano e sognano nella quiete di un paese limpido, non offuscato da ombre di morte.

Sono comunemente ritenuti parti della predella composta per la *Crocefissione* due frammenti con storie di San Girolamo, nella Galleria Cook a Richmond e nella Galleria di Lisbona: il Santo punisce l'eretico Sabiniano (fig. 32), la *Resurrezione dei tre morti* (fig. 33). Ecco ripetersi il coro fanciullesco che ci delizia nella predella dell'*Incoronazione;* riapparire le figurine smilze, le vesti a criniera, le pose gentili. Qualche nota, nel frammento Richmond, dissona: il passo sgangherato del personaggio che fugge, in urto con gli archi modulati da un'angelica figurina orante, la piroetta del carnefice che rotea lo snello corpo d'arcangelo per vibrare il colpo di spada; ma nell'altro frammento l'armonia si svolge ininterrotta e soave tra gli archi delle candide figurine e la campagna fiorita d'alberi come di fresche

Fig. 31 — Londra, Galleria Nazionale: *Crocefissione.*

Fig. 32 — Galleria Cook a Richmond: Frammento della predella per la *Crocefissione:* Il Santo punisce l'eretico Sabiniano (Fot. Anderson).

Fig. 33 — Museo Nazionale di Lisbona: Frammento della predella per la *Crocefissione.*

ghirlande. Alla minuta grazia della predella vaticana si aggiunge un colore più tenero e fuso: un velo di luce ambrata compone le

Fig. 34 — Museo Federigo a Berlino:
Madonna col Figlio e i Santi Francesco e Girolamo.

diafane figure nei vapori del crepuscolo, e la gamma dei gialli domina, mentre il fondo s'adagia in una vespertina bruma d'azzurri.

Nella predella della *Crocefissione*, Raffaello si svincola alquanto dall'influsso del Perugino, tornando ai ricordi della sua

educazione urbinate, ma eccolo subito rientrar nell'orbita del celebrato maestro, componendo la *Madonna col Bambino fra i Santi Girolamo e Francesco* (fig. 34), tra le sue più deboli opere,[1] e il *San Sebastiano* nella Pinacoteca di Bergamo, ricavato da un

Fig. 35 — Museo Wicar di Lille:
Studio per la *Madonna con Santi* nel Museo di Berlino.
(Fot. Braun).

prototipo simile alla peruginesca *Santa Maddalena* della Galleria Pitti a Firenze.

Più che in questi quadri, si schiara l'azzurro nel quadretto

[1] Bellissimo invece, per delicatezza e ariosità di chiaroscuro, lo studio per la testa del San Girolamo, nel Museo Wicar di Lille (fig. 35).

della Galleria di Brescia, diffondendo un alone di luce intorno al *Cristo risorto* (fig. 36). Scompare la tomba e ogni traccia di morte: la ferita del costato, le piaghe della mano, non affliggono il corpo fiorente e morbido. Cadon le chiome soffici intorno al volto

Fig. 36 — Galleria di Brescia: *Cristo risorto*.
(Fot. Alinari).

inclinato, e l'occhio gira nello spazio uno sguardo assorto e mite, benedicendo la terra.

Nello *Sposalizio* di Brera (fig. 37), Raffaello, in cerca di delicatezze, è prossimo a cadere nell'artificio, nell'amor di garbo, di movimenti dolci. In distanza, un uomo porge un'offerta al patriarca, e par che pieghi le ginocchia; altre due figure in piedi, nel colonnato del tempio, studiano un atteggiamento aggraziato; un personaggio con mitra avanza pian piano, a passetti paurosi, delicatamente. Le donne hanno tutte, come le immagini dell'*In-*

coronazione, boccuccia minuscola, mento rotondo, guance rosate, fronte convessa (fig. 38); i gesti dei pretendenti rivelan lo studio

Fig. 37 — Pinacoteca di Brera, a Milano: *Sposalizio della Vergine.* (Fot. Anderson).

d'impreziosire, d'ingentilire, di affinare ogni cosa: la stessa ricerca che si nota nelle mensole ricciutelle del tempio. Un facile e per-

fetto ordine regola il moto concentrico delle figure e dei lontani colli, del pavimento e dei gradi: è il paese degli Elisi, ove tutto è pace e candore, ove il decoro è nel suolo, nelle immagini, nel fabbricato.

La vita, che sembra venir meno ai leggiadri tipi muliebri dello

Fig. 38 — Pinacoteca di Brera: Particolare dello *Sposalizio*. (Fot. Anderson).

Sposalizio, si sprigiona invece dallo studio a lapis, nel Museo di Oxford, di una donna[1] del seguito, che s'affaccia tra i volti di due compagne per meglio seguire la cerimonia; l'inclinazione

---

[1] Vedi ADOLFO VENTURI, monografia cit., pag. 112. Nel *verso* del foglio è lo studio di altre due teste per le figure del seguito di Maria (ib., pag. 113).

del capo esprime una rapidità di moto che basta ad animare l'intenta fisionomia.

Nella Galleria degli Uffizî, fra i disegni attribuiti al Perugino, è lo studio di una piccola Maestà (fig. 39), delineata a tratti di penna delicati e lievi, che appena lasciano indovinare le colline del fondo, eppure così completa nel ritmo delle linee da darci il godimento di un'opera perfetta. La Vergine, affacciata all'arco della cornice, come a una finestrella di palazzo quattrocentesco, presenta ai fedeli il Bambino; due serafini s'incurvano, commentano, con lo spontaneo ritmo delle linee raffaellesche, l'arco della centina. Sulla testa china della Vergine l'ombra s'afforza mossa da riflessi: la bocca, dalle labbra lucenti, s'inarca, il profilo è accentuato da scuri, nell'occhio vivace ride giovinezza. Poi il segno si dirada; si riduce, sul manto e sulla veste, a brevi tratti obliqui, accentati all'apice come note musicali; divien quasi solo contorno alla figuretta del bimbo, ai serafini veleggianti nel cielo azzurro. Il Bambino rispecchia il tipo di Gesù seduto sulle ginocchia materne tra i SS. Francesco e Girolamo, a Berlino, ma trasformato dal leggierissimo segno che ondeggia a delinear le ciocche ventilate e accenna le pieghe delle gambe infantili. Il corpo segue l'inclinazione della testina sopra una spalla, lo sguardo tenero segue il popolo che la mano benedice, e con delicatezza infinita un braccio sfiora il busto materno, cercando sostegno. Un poema le mani: la manina benedicente di Gesù, lenta nel gesto, fragile, le mani della Vergine, con lunghe dita sinuose e vibranti, poggiate sul corpo del Bambino come su tasti di pianoforte, consone alla vivacità gentile del volto, come la manina del bimbo alla sua grazia sognatrice e tenera.

I serafini sono tipiche immagini della bellezza infantile sognata da Raffaello nel periodo umbro-fiorentino: teste tonde, lineamenti minuti, labbra come boccioli di fiore. E la levità del segno, qui solo a matita, in contrasto coi vividi tratti di penna sul volto di Maria, li fa apparire lontani: con gli occhi fissi al gruppo della Vergine e del figlio, veleggiano nei campi azzurri del cielo, attratti dalla luce di Dio, ansanti, socchiuse le bocche minuscole.

Fig. 39 — Galleria degli Uffizî a Firenze: Studio di anconetta.
(Fot. Alinari).

Ecco dunque, sul breve foglio, apparirci una incantevole creazione di Raffaello alla soglia del periodo fiorentino, quando intorno a tipi ancor umbri il segno alato e sensitivo comincia a muovere aure leonardesche.

Prossimo di tempo allo *Sposalizio*, è un profilo di Santa (fig. 40), nella Galleria Ambrosiana a Milano, squisito per la morbidezza dei tessuti che s'abbandonano alle forme, per l'intensità pensosa che l'ombra delle palpebre comunica allo sguardo, per la musicale sensibilità delle mani: le lunghe ciglia sembrano batter sull'occhio chino, il contorno del velo è idealmente lieve e tremulo. Ed eccoci a un ritratto di fanciulla (fig. 41), nel Museo Britannico. Come nel disegno ora citato degli Uffizî, si nota in questo un influsso vago di Leonardo: il chiaroscuro vela, rendendola più soffice, la superficie liscia delle forme peruginesche. La donzella, dalle guance rotonde, dai lineamenti fanciulleschi, ripete il tipo degli angeli dell'*Incoronazione* e delle pronube nello *Sposalizio* di Brera. In un altro studio di giovane donna (fig. 42), poco più tardo, pure nel Museo Britannico, il segno vivace e sensitivo descrive la delicatezza di una cute serica, la trasparenza del velo, l'acume dei piccoli occhi ridenti.

Ancora un disegno di anconetta, alla chiusa del periodo umbro: la *Madonna dal Libro*, nel Museo di Oxford (fig. 43). Rivediamo nel paese gli elementi comuni agli sfondi primitivi dell'Urbinate: il ponticello, le torri, l'arco delle collinette; la grazia sospirosa del bimbo, qui, e nello studio soavissimo sul *verso* del foglio, è la stessa che abbiamo ammirata nella piccola Maestà degli Uffizî: le mani sfiorano i margini del libro, titubanti, tremule, il ciglio si appunta dall'occhio estatico, al modo peruginesco. Ma dai tipi del Perugino si allontana il volto rotondeggiante della Vergine; e il segno è tutto accenti, rapido, mutevole, vivacissimo, pronto a esprimere il movimento e la qualità dei tessuti.[1]

Ricordiamo ancora un'opera di collaborazione col Maestro

---

[1] Probabile studio per la *Madonna* di Oxford è una figurina con libro, nel Museo Wicar di Lille, tracciata a punta d'argento da un segno che gradua con delicatezza estrema i rilievi, e s'attenua fino a raggiungere esilità di fil di seta nelle parti più lontane.

Fig. 40 — Galleria Ambrosiana di Milano: Studio di donna orante.
(Fot. Bassani).

umbro: l'affresco raffigurante *Sibille e Profeti,* sopra una parete della Sala del Cambio (fig. 44). I due cori evocano le rassegne peruginesche: tre figure in primo piano, tre figure al secondo,

Fig. 41 — British Museum di Londra:
Studio di ritratto.
(Fot. Anderson).

affacciate agli intervalli del primo, ma il ritmo dei passi è facile e sciolto, arricchito dalle volute dei rotuli; i busti si flettono in cadenza; il modellato dei volti è morbido, cereo, tipico di Raffaello, come la mobile rete di segni che avvolge le forme del *Mosè* e della *Sibilla Cumana* [1], negli studi a penna della Galleria

[1] Vedi Monografia cit., a pag. 115.

degli Uffizî (fig. 45). I contorni poligonali, il profilo osseo della *Sibilla Libica* (fig. 46), le vaste occhiaie infossate, rivelano una sensibilità acuta, rara anche nell'arte di Raffaello: simili contorni ripeterà, attenuati, il ritratto d'ignota gentildonna nella

Fig. 42 — British Museum: Studio di ritratto.
(Fot. Alinari).

Galleria degli Uffizî. In generale le bocche sono infantili, ma lo sguardo, specialmente di Salomone e della Sibilla Cumana (fig. 47), lento e profondo, basterebbe a distinguere le immagini raffaellesche dagli esausti eroi del vecchio Perugino e della sua scuola. Per la prima volta l'Urbinate lavora ad affresco in campo vasto, col vincolo di adattarsi allo schema delle pitture già eseguite nelle pareti della sala; di qui le esitazioni, che nella lunetta

non ci consentono di goder la spontanea dolcezza dei ritmi raffaelleschi. [1]

* * *

La pala d'altare dipinta per il monastero di S. Antonio in Perugia, ora nella Collezione degli eredi di Pierpont Morgan a

Fig. 43 — Oxford: Studio di Madonna e Bambino.
(Fot. Braun).

New York (fig. 48), è opera di transizione fra il periodo umbro e il periodo fiorentino di Raffaello. Il trono della Vergine, ancora costruzione di fanciullo, richiama, nelle mensole simili a grossi trucioli, il tempio dello *Sposalizio* di Brera. I baldacchini di Fra' Bartolommeo han suggerito a Raffaello di sovrapporre

---

[1] Un utile confronto può farsi tra il disegno del Profeta (vedi figura nella Monografia cit., a pag. 115), e il disegno, poco più tardo, per una *Deposizione dalla Croce*, non per il *Trasporto di Cristo alla tomba*, come fin qui si è creduto (v. fig. 6 a pag. 139 della Monografia cit.).

a quel trono messo insieme con mensolette e specchietti sopra due alti gradi e un predellino alla maniera umbra, un coperchio frangiato che valga a sostenere, di là dal vuoto del cielo, la grande lunetta della cimasa. L'ovale timoteesco si ripete nella Vergine e nelle Sante martiri, ma l'atteggiamento angolare di San Pietro e il tipo di San Paolo provano che l'arte del Frate ha attratto

Fig. 44 — Perugia, Sala del Cambio: *Sibille e Profeti.* (Fot. Anderson).

il pittore, giunto a Firenze con occhi sognanti visioni di peruginesca grazia. E mentre nelle opere primitive il ritmo appare dote innata, musica che suoni spontanea all'orecchio dell'artista, qui troppo s'avverte il calcolo nella distribuzione degli intervalli tra figura e figura, nella disposizione della tenda arcuata a diminuire il gran vuoto del cielo. Ammirabile il calcolo degli spazi nella cimasa, dove l'occhio ombrato dell'Eterno, e le vesti degli angeli gonfie d'aria nel volo, e l'impeto delle ali appuntate, dimostrano come il seguace del vecchio Perugino si sia scaldato

Fig. 45 — Galleria degli Uffizî:
Studio per una *Sibilla* della Sala del Cambio.

al fuoco dell'oratoria di Fra' Bartolommeo. Ma il Frate non seppe mai librar nel vuoto gli angeli come questi di Raffaello, che

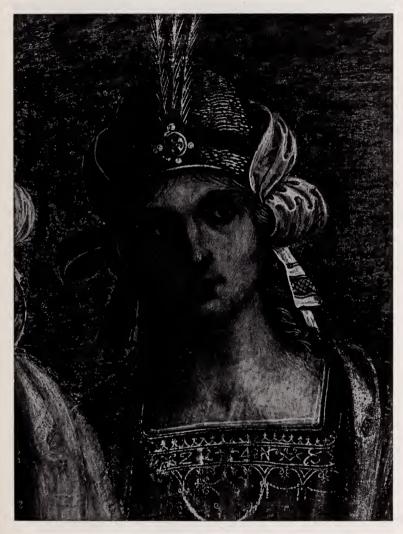



Fig. 46 — Sala del Cambio: Particolare dell'affresco sudd. (Fot. Alinari).

sembran sorretti dall'atmosfera, portati dall'aria azzurra verso l'Eterno. Raffaello si studia di raggiungere l'imponenza del Fio-

rentino, come fanciullo che ingrossi la voce per imitare il timbro di un uomo, e fa che San Pietro squadri, con minaccioso cipiglio,

Fig. 47 — Sala del Cambio: Particolare dell'affresco (Fot. Alinari).

i fedeli; ma tutto rimane grazioso, puerile, piccino: la trama esile di nodi e corolle nel drappo che appara il seggio della Vergine,

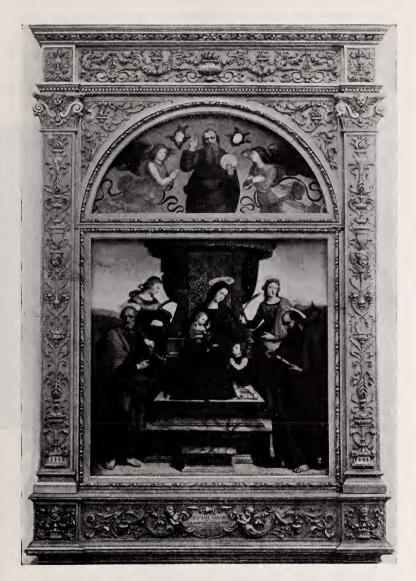



Fig. 48 — New-York, Raccolta degli eredi di Pierpont Morgan: Pala d'altare.

la ghirlandetta di fiori che adorna la fronte di una santa, Gesù, minuscolo gingillo con mani e piedini fragili e lievi.

Parti della predella che completava questa pala d'altare sono la *Pietà* (fig. 49) nella Collezione Gardner di Boston, la *Andata al Calvario* presso Lord Windsor a Londra (fig. 50), i *Santi Francesco e Antonio* nella Galleria del Dulwich College

Fig. 49 — Raccolta Gardner a Boston: *La Pietà.*

e l'*Orazione nell'Orto* della Raccolta Bourdett Coults pure a Londra (fig. 51). Sempre più si chiarisce l'influsso fiorentino nella *Pietà*, affine di schema a una composizione di Baccio della Porta e ammorbidita dal chiaroscuro tenue e diffuso: anche gli alberetti, nelle predelle dell'*Incoronazione* e della *Crocifissione* nitidamente stampati, qui sono avvolti da un velo di foglie aereo, indistinto, simile a quello che avvolge le vene esili dei tronchi di Fra' Bartolommeo nel *Noli me tangere* del Louvre e nel *San Girolamo* Benson. Ma nessun Fiorentino seppe creare una nota di così intima e soave

mestizia come quella che si diffonde sui volti di Cristo e di Giovanni, sopire ogni voce in un ambiente ove tutto ha morbidezza di lana: il prato con fili d'erba lucenti, le figurine rotonde e gentili. Ed ecco le immagini di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo, piegandosi all'unisono verso il centro, segnare idealmente un arco, chiudere entro un armonioso ovoide le curve del gruppo divino.

L'*Orazione dell'Orto* ripete l'antico motivo urbinate dell'albero divisorio, ma dal tronco s'irradiano a cerchi di ruota le immagini, nel paese velato, dove gli apostoli dormono il sonno profondo dei bimbi e il Cristo prega, diritto, rigido nella luce d'aurora che sale dall'onda appena accennata dei colli. Piccine,

Fig. 50 — Londra, presso Lord Windsor: *Cristo sulla via del Calvario.*

esili, son le immagini del corteo avviato al Calvario, con lineamenti minuscoli, mani fogliacee. I due cavalieri sui cavallucci baldanzosi, gli scherani che trascinano per funi il Cristo incespicante, sembrano, come i paggetti dell'*Epifania* Vaticana, recitare una commediola infantile; ma un sentimento di celeste pietà anima il gruppo delle donne intorno a Maria svenuta, ispirato al gruppo dipinto da Andrea d'Assisi nella *Deposizione della Croce* di Filippino Lippi. Poesia il colore: la luce, morendo, tinge d'avorio le carni, e a quel tono sbiadito e soave s'accordano i turchini velati, i verdi aurei, i violetti delle stoffe, che assimilano il gruppo delle Marie a un mazzo di scoloriti fiori.

Come nella pala di Pierpont Morgan, nella pala Ansidei (fig. 52), dipinta per San Fiorenzo di Perugia, Raffaello fonde elementi perugineschi e toscani, dimostrandosi più esperto nella costruzione della scena semplificata e chiarita, raccolta entro

l'ampia cornice di un arco. Le aste della croce e del pastorale dei Santi Battista e Nicola convergono al gruppo divino, e par con esse si bilichino, si pieghino i Santi. Ancora troppo greve è il coperchio del trono, ma la gamma delle luci si gradua mirabilmente lungo i piani della triplice base dei pilastri, del seggio, ascendenti verso l'azzurro. Una dolce luce mattinale, di un

Fig. 51 — Londra. Raccolta Bourdett Coults: *L'orazione nell'Orto.*

bianco che sembra assorbire qualcosa del cilestre fondo, avvolge la scena penetrata di pace: anche il bianco grigio dei marmi s'imbeve di un lontano riflesso azzurro. Della predella rimane solo un frammento, la *Predica del Battista,* nella Raccolta Lansdowne a Londra (fig. 53), festa primaverile in un paese dove tutto è eletto: l'arco dei colli, le pose delle figurine tuffate in un nido di soffici erbe, le piante che aggirano come serto i rami frondosi. Le altre due parti della predella, lo *Sposalizio della Vergine*

Fig. 52 — Galleria Nazionale di Londra: Pala Ansidei.
(Fot. Anderson).

e il *Miracolo della nave salvata dal Santo Niccolò di Bari*, andaron smarrite.

A questo periodo di transizione appartiene la grossa *Madonna* Northbrook (fig. 54), di cui il Museo Britannico di Londra possiede uno studio a penna, già attribuito a Timoteo della Vite.[1] Più che nei precedenti quadri il paese attesta l'influsso dei maestri fiorentini: la forma della Vergine è piena, rotonda; l'ovale del volto greve come nel *Redentore* di Brescia. Gesù s'appoggia con un braccio al busto materno, e con una manina afferra

Fig. 53 — Bowood, Raccolta Lansdowne: *Predica di San Giovanni.*

un dito di Maria: il sorriso diffonde sul volto chino la luce di bontà e di grazia dei putti di Raffaello.

* * *

Disegni leonardeschi probabilmente hanno guidato l'Urbinate a infonder slancio al cavallone bianco, dalla testa fine e nervosa, nel quadro di *San Giorgio*, appartenente al Romitaggio di Pietroburgo (fig. 55). Nuova, nella composizione di Raffaello, l'idea di congiungere, mediante una linea trasversa, il corpo teso del cavallo a una rupe, nell'angolo opposto del quadro, schema adatto a esprimere il moto. E tuttavia l'impressione generale

[1] Vedi figura nella Monografia cit., pag. 123.

Fig. 54 — Londra, Collezione del Conte di Northbrook: *Madonna.*

che desta il piccolo capolavoro è di riposo e di pace: non basta lo svolazzo del manto gonfio di vento a muover l'aria

Fig. 55 — Galleria del Romitaggio a Pietroburgo: *San Giorgio.*

tranquilla di quel terso mattino, a turbare la calma della principessa, bimba orante presso un invisibile altare, o del cavaliere fulgido, sicuro di sè, parato con eleganza come per un torneo di festa. Non un segno di morte sul terreno adorno di fiori: il paese

è un giardino, dove i ciuffi d'alberi sembran mazzi di lucenti piume. Nello schizzo (fig. 56), il tratto veloce e mutevole, che lascia in-

Fig. 56 — Galleria degli Uffizî: Studio per il *San Giorgio* di Pietroburgo.

determinati gli alberi, interpreta il movimento con una vivacità destinata a spegnersi nella pittura.

Il cartone della *Battaglia d'Anghiari* ha certo ispirato Raffaello mentre disegnava lo studio, ora nella Raccolta degli Uffizî

a Firenze, per il *San Giorgio* del Louvre (fig. 57), improvvisato da un segno incisivo e veloce. Anche il profilo del cavaliere, bucato da ombre, ha un carattere leonardesco, che scompare dalla pittura. Il paese, appena suggerito da tratti volanti, non menoma lo slancio della figuretta snella, piegata a conca sul

Fig. 57 — Galleria degli Uffizî: Disegno per íl *S. Giorgio* del Louvre.

cavallone impennato. Come nel quadro di Pietroburgo, nel quadro del Louvre (fig. 58) Raffaello studia di rendere eletta ogni cosa attorno al giovane eroe: le redini e i finimenti del cavallo son rosati e rossa la sella; due grandi penne s'aggrottan sull'elmo, una verde, una violacea; la lancia spezzata, con le sue fasce bianche e rosse, rivela una gioia primitiva, fanciullesca, per la vivacità del colore. Ma soprattutto mirabile, nel quadro,

dove pur si sente l'impaccio di Raffaello di fronte a una scena di movimento e dove le proporzioni del cavallo escono di

Fig. 58 — Parigi, Museo del Louvre: *San Giorgio*, (Fot. Alinari).

equilibrio, è l'armonia raggiunta dal pittore scavando nella conca del cielo la conca dell'agile corpo.

Sempre più l'arte di Raffaello entra nell'orbita leonardesca, pur senza rinunciare, per tormenti intellettualistici, alla grazia

Fig. 59 — Galleria degli Uffizî: Ritratto.
(Fot. Anderson).

innata, ad amor di calma e di luce diffusa. Siamo al ritratto d'ignota dama nella Galleria degli Uffizî (fig. 59-60): modulo di

Fig. 60 — Particolare del ritratto nella Galleria degli Uffizî (Fot. Anderson).

ritratto che risale direttamente a quello della *Gioconda*. È la donna sfiorita, dopo trascorsa la giovinezza. I contorni del volto, leggermente angolosi, s'accordano con lo sguardo stanco; le

carni si colorano di un roseo tenue, sbiadito; la stoffa verde del corsetto è scura, bassa; il bianco delle maniche trinciate si vela. L'oro della catena da cui pende la crocettina non ha vivezza; anche il rosso del velluto è soffocato, senza splendore. Dal

Fig. 61 — Raccolta di disegni
nel Museo del Louvre: Studio di ritratto.
(Fot. Alinari).

fondo scuro, dai toni bassi, sembra uscire questa bionda figura di malinconia.

Altro bel ritratto del primo tempo fiorentino, il busto di giovinetta, nella Raccolta di disegni al Louvre (fig. 61), modellato da un segno a penna sensibilissimo, pronto a piegarsi, a curvarsi, a variar di spessore per interpretare i piani del rilievo, la densità, la malleabilità, quasi il colore della materia.

Non basta l'atteggiamento leonardesco delle mani a dimostrare, come fu supposto, che il disegno del Louvre sia uno studio per il ritratto di Maddalena Doni, alquanto più tardo.

Ancora un ritratto a penna, di questo periodo, nella Galleria

Fig. 62 — Galleria degli Uffizî: Studio di ritratto. (Fot. Alinari).

degli Uffizî (fig. 62): una giovinetta seduta, di profilo, che ci ricorda le pronube dello *Sposalizio* di Brera, mentre i guerrieri della *Battaglia d'Anghiari* tornano al nostro pensiero davanti a uno studio di testa nel Museo Britannico di Londra,[1] il cui sguardo torbido e inquieto palesa lo sforzo dell'imitazione leonardesca.

---

[1] Vedi figura a pag. 27 della Monografia citata.

* * *

Sempre più Raffaello si accosta all'arte fiorentina nel tondo del Museo Federigo a Berlino, la *Madonna* del Duca di Terranova (fig. 63), prima composizione piramidale, tratta dagli schemi di

Fig. 63 — Museo di Berlino: La *Madonna* del Duca di Terranova

Leonardo e di Fra' Bartolommeo. Anche le proporzioni si sono ingrandite: i bottoncini di rosa dell'ancona Pierpont Morgan si sono aperti al pieno rigoglio del maggio cinquecentesco. Ma la piramide prediletta da Fra' Bartolommeo, larga, a potenti masse, a enfatici contorni, si restringe, s'innalza, come poi sempre nelle *Sacre Famiglie* di Raffaello, torreggiando nel cielo che verso lei s'inclina. Ogni misura è calcolata: intorno a un diametro del

Fig. 64 — Galleria Pitti a Firenze: *La Madonna del Granduca.*
(Fot. Anderson)..

cerchio s'equilibra la composizione, il parapetto segna un altro diametro che con questo s'incrocia, e Raffaello lo solleva alquanto a sinistra per bilanciare la linea della figura sollevata a destra. L'angelo poggiato al grembo della Vergine è un motivo di peso per ristabilir l'equilibrio delle immagini, e le colline che lungi si elevano, come ali spiegate intorno al gruppo divino, approfondano, dietro le spalle della Vergine, la conca azzurra del cielo.

La simmetria umbra contrasta ancora con la risonanza di curve nella *Madonna* del Duca di Terranova, mentre l'euritmia nasce spontanea da ogni cadenza, da ogni contorno della *Madonna* del Granduca (fig. 64). Dal fondo nero inoltra, lenta nel passo, la celeste visione: il fondo irreale aggiunge incanto alla forma fiorita di luce, alla delicatezza del gesto. Una mano della Vergine tocca il petto del Bambino, l'altra lo regge senza sentirne il peso; i piedini di Gesù, rosei nell'ombra, posano l'uno sull'altro, in contatto idealmente leggiero. La forma è solida, rotonda, modellata con giustezza impeccabile; ma l'ombra che l'involge, la luce che da essa pianamente l'evoca, la grazia delle mani che si accostano ai corpi senza posare, come sfiorando cosa preziosa, la dolcezza dello sguardo, che dalle palpebre chine di Maria cala pensoso sul mondo, pongono questa *Madonna* tra le immagini più eteree della Divinità: madre e figlio sono i protettori augusti, alti nel cielo, lontani dalla terra, in ascolto delle umane preghiere. Eletto, come il ritmo, il colore: lieve il roseo delle guance, chiaro il biondo dei capelli, affinchè s'intoni al lume perlato della fronte. Anche l'azzurro del manto ha un dolce chiarore: s'attenua, si sbianca, accostando il fresco verde del risvolto al collo della Vergine. [1]

Dopo aver creata una immagine di signorilità ideale nella

---

[1] Lo studio, nella Raccolta Uffizî, accenna un paese a sfondo del gruppo, racchiuso da un cerchio (fig. 65). Il tratto a matita, morbido e velato, che infonde grazia ineffabile al ritmo languente della composizione, dimostra come Raffaello abbia studiati i disegni di Baccio della Porta, pur mantenendo la sua delicata personalità nella trama oscillante e nelle evanescenze del segno.

Madonna del Granduca, il pittore sembra aver voluto darcene una riduzione popolare nella piccola *Madonna* Cowper a Panshanger (fig. 66), il di cui disegno è nel Gabinetto degli Uffizî a

Fig. 65 — Galleria degli Uffizî: Studio per la *Madonna del Granduca.* (Fot. Braun).

Firenze. Il greve bimbo abbraccia vivacemente la madre, volgendo la testa bionda come in ascolto: al fondo nero è sostituito un paese con ricordi di Urbino e della chiesetta destinata a tomba del duca Federigo.

Siamo alla *Madonna* del Belvedere (fig. 67-68), nell'Hofmuseum di Vienna, prima attuazione monumentale del tema che trova la sua ultima e perfetta fase nel gruppo della *Bella Giardiniera*. La piramide, bassa in Leonardo perchè l'ombra l'abbracci

Fig. 66 — Collezione Cowper a Panshanger: *Madonna*.

e da noi l'allontani, sorge alta nel diffuso chiarore del cielo: la prateria dietro la Vergine confina con lo specchio di un lago; una cerchia di colli s'abbassa a conca per meglio avvolger della luce di un velato mattino la testa di Maria. Un primo accenno al fascino esercitato da Michelangelo su Raffaello come sulla con-

temporanea pittura fiorentina si rivela nello sforzo di costruire a spigoli la base del gruppo, puntellando rigidamente al suolo,

Fig. 67 — Galleria di Vienna: *Madonna del Belvedere.*

come lancetta di compasso, una gamba della Vergine; ma ogni valore energetico è tolto al motivo dalle cadenzate ondulazioni.

Sul terreno erboso e macero spunta una margherita; rosseggiano tra i cespugli di foglie le fragole; viole e papaveri s'innalzano a rompere la monotonia del verde macero. Dietro si dilata uno specchio di acque smorte, cerchiato da colline che scendono a tuffar i piedi nell'acqua: davanti alle colline, alberi

Fig. 68 — Galleria di Vienna:
Dettaglio della *Madonna del Belvedere.*

e case sopra una verde piattaforma. La luce mattinale tocca appena, come bianca ala, un campanile a destra, per raccogliersi sul gruppo, su Maria eletta fra le donne, sui bambini, i più bei fiori della terra e del cielo. Scherzano i bimbi, ma nello scherzo esprimono la loro conoscenza del destino. [1]

[1] Nell'Albertina di Vienna, più studi bellissimi ci dànno il godimento di seguire le fasi successive della composizione, e ci dimostrano come Raffaello, specialmente abbozzando a penna certe figurette di Giovannino, ricordasse i disegni di Leonardo per la *Natività*. Ne diamo qui esempii (fig. 69-70-71). Si vedano gli altri nella Monografia di Raffaello, a pag. 137.

Il cielo della *Madonna* del Belvedere, velato da bianche nubi, si rivede nel ritratto di Agnolo Doni (fig. 72), modello ai piccoli maestri fiorentini durante il primo trentennio del Cinquecento. Il quadro è molto sciupato: l'ombra del volto stacca duramente dal chiarore del cielo. Con insolita cura, l'Urbinate studia il

Fig. 69 — Accademia Albertina di Vienna: Studii per la *Madonna del Belvedere*. (Fot. Braun).

particolare veristico, la superficie della forma: rende le grinze delle palpebre, la gonfia zazzera e i grossi crini che la compongono. La morbidezza a lui propria solo è resa nella mano inanellata, nel suo pigro cader dalla balaustra che serve d'appoggio al braccio.

Meno sciupato, e anche in origine migliore e più grandioso, il *Ritratto di Maddalena Doni* (fig. 73). La paffuta dama siede all'aperto, sotto il cielo cilestre velato di nuvolette bionde, incrociando le mani sul bracciolo della poltrona, proprio come la

Gioconda. Ma Raffaello, imitando, trasforma: le ombre non tolgono all'immagine la piena solidità del modellato; la cute è involucro liscio; il corsetto, ricco d'increspature sulla Gioconda, chiude come in una corazza il busto rotondo di Maddalena Doni;

Fig. 70 — Accademia Albertina di Vienna:
Studi per la *Madonna del Belvedere*
(Fot. Braun).

il paese fantastico, di acque e di roccia, elevato da Leonardo sino alla fronte della donna, così da dar sfondo mutevole alla mobile fisionomia, è tagliato da Raffaello all'altezza delle spalle di Maddalena, perchè la calma unità del cielo sia in accordo con la forma compatta e la placida fisionomia. Il paese non stacca

RAFFAELLO: *Madonna del Belvedere,*
nella Galleria storico-artistica di Vienna.

Ne è parola a pag. 140.
In nero a pag. 141.

da quel cielo che serba l'umbra purezza, qui leggermente velata, ammorbidita nell'azzurro. La campagna fiorente, con le sue curve ampie e sopite, con l'ondulazione lenta dei piani, è in profonda armonia col pigro tipo della donna, i cui occhi girano lenti; le maniche damascate hanno l'ampiezza, la morbidezza, la profonda

Fig. 71 — Accademia Albertina di Vienna:
Studi per la *Madonna del Belvedere*.
(Fot. Braun).

gravità di velluto, che esprime così bene, nell'arte di Raffaello, la quiete delle immagini docili, delle linee riposanti e ampie.

Dal fondo nero emerge la forma della donna gravida (fig. 74), nella trasparente chiarità delle carni rosee. Il giallo aurato del corsetto si bagna di luce sotto la nota grave di una fascia di velluto nero: la tinta delle carni lattee con rossi riverberi è d'insuperabile freschezza. S'intonano alla quieta fisionomia le grandi e placide pieghe delle maniche e la catena che scivola torpida sul petto: un languore di terra feconda pervade la forma.

Fig. 72 — Galleria Pitti: *Ritratto di Agnolo Doni.*
(Fot. Anderson).

La *Sacra Famiglia* (fig. 75) del Prado riprende il tema del quadro leonardesco di *Sant'Anna* nel Louvre: la Vergine sorregge il Bambino, che si mette a cavalcioni dell'agnello. E più che nel *Ritratto di Maddalena Doni* l'Urbinate qui segue lo spirito del suo prototipo, elevando la linea del paese tanto da limitar lo

Fig. 73 — Galleria Pitti: *Ritratto di Maddalena Doni.*
(Fot. Anderson).

spazio di cielo. Il mutamento non giova all'arte di Raffaello: vien meno l'uniformità di lume di cui le sue immagini sembrano spontaneo riflesso. Il quadro è certo una delle opere meno schiette, così formato di elementi desunti dall'arte di Leonardo e di Fra' Bartolommeo. Giuseppe e la Vergine s'inclinano verso il putto; Gesù e l'agnello formano base di resistenza all'inclinazione. I tipi gravi si accostano a quelli di Fra' Bartolommeo, ma il

Bambino, adorno, come in Chantilly le *Grazie*, di una collanina di coralli, riflette nei lineamenti, nello sguardo puro, gentilezza e bontà. Non è il putto di Leonardo, pronto nei moti e vivace; l'agnello che lo sorregge sembra il simbolo della sua docile grazia.

Anche nella *Madonna del Cardellino*[1] (figg. 76 e 77) l'arte di Firenze domina l'Urbinate, che delle forme perugినesche si ricorda

Fig. 74 — Galleria Pitti: *La Donna gravida*.
(Fot. Anderson).

solo nel modellar la testa di Gesù. Ma, allo schema insegnato da Leonardo a Fra' Bartolommeo, Raffaello infonde una espressione di signorilità, di altezza ideale, ignote alla Firenze di Baccio

[1] Le proporzioni ingrandite rivelano l'influsso di Michelangelo nei disegni, a Vienna e ad Oxford, come nella pittura. Nei due studi di Vienna (uno qui riprodotto dalla figura 78, l'altro nella Monografia citata di Raffaello, a pag. 138) il gruppo si svolge a spira, vivacemente: nello studio di Oxford, come poi in quello per la *Bella Giardiniera*, la cadenza del gruppo è più abbandonata e tenera che nel quadro; mirabile per sicurezza e vigore il segno incisivo.

dalla Porta e di Andrea del Sarto: tutto riflette elezione, tutto prende impronta di vita superiore. La Vergine s'innalza nel cielo

Fig. 75 — Galleria del Prado a Madrid: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

dal paese basso, unito per i suoi toni di verde azzurro; torreggia la piramide, che Fra' Bartolommeo allargava, e quell'altezza

Fig. 76 — Firenze, Galleria Pitti: *La Madonna del Cardellino.*
(Fot. Anderson).

s'accorda con la ideale maestà di Maria. Perfetto l'equilibrio della composizione: il libro d'ore, che fuoriesce dal gruppo, bilancia

Fig. 77 — Testa della *Madonna del Cardellino*.
(Fot. Anderson).

l'inclinazione dei corpi. E tutta l'idealità dell'Urbinate s'irradia da quello squarcio azzurro aperto sopra il capo della Vergine: nimbo di cielo alla dolcissima testa.

La *Madonna* del Louvre (fig. 79) è la più perfetta composizione di gruppo entro lo spazio durante il periodo fiorentino di Raffaello.[1] Giovanni in ginocchio, Gesù appoggiato alla Madre, rientrano senza sforzo, soavemente inclinandosi, entro il cono che ha per vertice la testa bionda di Maria, e nel cielo un nimbo

Fig. 78 — Oxford, Museo dell'Università: Studio per *La Madonna del Cardellino*. (Fot. Braun).

azzurro. Il gruppo è chiuso nel vasto paese come in un circolare tempio, sotto la cupola che tutto l'abbracci, e lo squarcio

[1] Uno studio a penna (fig. 80), nel Museo del Louvre, basato sopra una cadenza di curve più facile e sciolta, dimostra come Raffaello elaborasse le composizioni nei numerosi disegni, sempre tendendo a ritmi più ampli e perfetti. La Vergine siede quasi di profilo, nel disegno, e reclina la testa sulla spalla sinistra, così che la forma si snodi in lente sinuosità di S; nel quadro, invece, lo sguardo è chino, ma la testa, quasi eretta, avanza tanto da segnare il vertice del cono, esattamente.

Fig. 79 — Galleria del Louvre: *La Bella Giardiniera.*
(Fot. Alinari).

azzurro nel velario di nuvole s'aggira in cerchio, occhio aperto al sommo di quella cupola ideale.

Il cielo è freddo e chiaro: le prime luci dell'aurora sfioran le guancie di Maria e dei putti. Sembrano d'osso le carni pure. La Vergine è bionda, biondo il Battista; sopra la tunica rossa si stende il manto azzurro; la manica è di un bel giallo oro. Ma anche questi colori tacciono nel silenzio dell'ora mattinale. Non un bianco vivo. Tutti i bianchi sono smorzati, trasparenti le ombre. Alle luci del mattino si destano gli azzurri dei monti, le erbe fulve del terreno; due alberelli s'innalzano nell'aria tranquilla; un campanile lancia nel cielo l'aguzza punta azzurra, e la chiesa del villaggio la punta del suo tetto acuto. In quel silenzio dell'ora par che Gesù stia per favellare, che San Giovannino stia per offrire se stesso.

Il bambino Gesù della *Madonna* del Louvre si rivede in proporzioni impicciolite, con lineamenti più minuti, tuffar le manine tra i fiori che San Giuseppe, piegato a terra un ginocchio, gli porge sul palmo della mano, nel tondo di Bridgewater House a Londra (fig. 81). Le immagini di Maria e del vecchio scavano conche entro il cerchio del tondo, e a cerchio si svolge il paese sfumato, morbido di toni e di linee, lembo di Eliso. Il profilo della Vergine ha una rigidezza insolita, un taglio di lineamenti un po' crudo, ma la pensosa malinconia dello sguardo di Giuseppe, la tenerezza celeste dello sguardo di Gesù, che interroga posando le manine in un nido di fiori, ci trasportano in un mondo ideale, in una vita di purezza e bontà.[1]

Tutto il quadro è in toni biondi, leggieri: la testa serica della Vergine, il paese armonizzante, nella sua pallida tinta verde oro, col cilestre del lago e del cielo velato di vapori gialletti. Anche la palma, che s'indora, e il gialloro del manto di Giuseppe completano la bella fusione del colore tendente al monocromato. Auree le erbe in primo piano, rosso opaco e giallo

---

[1] Un disegno per la *Madonna della Palma* (vedi Monografia cit., a pag. 136), nel Museo del Louvre, mostra vivissima, nella testa di San Giuseppe, l'impronta di Leonardo.

Fig. 80 — Raccolta del Louvre: Studio per *La Bella Giardiniera.*
(Fot. Alinari).

sbiadito il mazzolino dei fiori: solo una corolla d'argento goccia dalla mano schiusa di Giuseppe. Gli umani aspetti, in quella soave uniformità di tono e di luce, in quella signorile discrezione del colore, si vestono di serenità.[1]

Al momento in cui Raffaello dipinse la *Bella Giardiniera*

Fig. 81 — Bridgewater House in Londra: *Sacra Famiglia.*

appartiene uno studio di ritratto muliebre, che nel Gabinetto degli Uffizî porta il nome di Fra' Bartolommeo (fig. 83). L'influsso del Frate è infatti palese in quest'opera, come in tutte le opere del tardo periodo fiorentino di Raffaello, ma nei disegni

[1] Al tempo in cui Raffaello dipingeva la *Madonna* del Louvre dobbiamo collocare un gentilissimo studio, nel Museo Britannico di Londra, per una *Vergine Annunciata*, con evidente approssimazione alle forme di Fra' Bartolommeo (fig. 82).

eseguiti a matita dal Domenicano il tratteggio è sempre più interrotto, mosso, colorito, il contorno più ondeggiante e marcato, più avvolte nel velo dell'atmosfera le immagini. E spesso i bianchi sono intensi, lustri, fra ombre fumose. Invece il busto muliebre nella Galleria degli Uffizî ha un'illuminazione calma,

Fig. 82 — British Museum di Londra: Studio per una *Annunciata.* (Fot. Anderson).

diffusa, l'illuminazione delle opere raffaellesche, all'unisono con i volti sereni, gli occhi miti che del mondo vedono solo la bontà e la bellezza: la luce si diffonde lenta; piani e soavi sono atteggiamenti e sguardi. L'ovale della testa, sagomata a spigoli leggieri, ricorda il contorno angolare del ritratto di dama in Palazzo Pitti: lumi e ombre sfiorano superfici di raso, con pas-

saggi lenti, dolcissimi. Sotto la gonfia massa della chioma, la fronte convessa si offre alla luce; un riflesso di seta delinea le nari delicate, la piccola bocca lievemente sorride; basta l'inclinazione alterna della testa e delle spalle a farci sentire il musicale ritmo che è prima ragione di bellezza alle forme di cui

Fig. 83 — Galleria degli Uffizî: Studio di ritratto.

l'Urbinate popola il suo mondo lontano dalla violenza delle passioni, ignaro del male.

Il quadretto di *Madonna col Bambino* nel Museo Condé di Chantilly (fig. 84) ricorda, per la composizione ad arco, il tondo di Bridgewater House, con maggiore evidenza dello schema geometrico: la Vergine curva e il corpo teso del fanciullo descrivono un segmento di cerchio e la sua corda, sul fondo della parete riquadrata dal sedile e dalla mensola, rigata dalla tenda. Questa

Fig. 84 — Chantilly, Museo Condé: *Madonna* di Casa Orléans.
(Fot. Braun).

eccessiva evidenza di schema, attenuata alquanto dal lieve posare delle braccia e delle manine del bimbo sul petto materno,

Fig. 85 — Pietroburgo, Romitaggio: *Sacra Famiglia.*

più non s'avverte davanti al quadro, per la delicata poesia del colore. Il fondo intona un'armonia di grigi: grigio-violacea la tenda, grigio-scura la parete, appena tocchi d'argento i vasi,

mentre la veste è di un rosso attenuato e diafano, il lume delle carni dappertutto diviene rosa, e un fruscio di luci corre sul timido verde oro della manica. Il tono delle pareti e della tenda è basso, uniforme, perchè le due immagini sboccino dal fondo come fiori al richiamo di una luce rosea, tranquilla, soavissima.

Tra la *Madonna* di Chantilly e la *Bella Giardiniera,* Raffaello compose la *Sacra Famiglia* del Romitaggio (fig. 85), che divide con la prima opera la fredda compostezza della scena regolata da linee verticali di pilastri nel fondo di parete. Solo particolare, sfuggente alla regolarità schematica della composizione, il Bambino che si stringe alla madre con impeto. In quello slancio si sente alquanto lo sforzo del pittore per uscir dalla consueta sua dolce calma, come si sentirà nella *Madonna* di Casa Bridgewater; e lo scorcio imperfetto appesantisce il corpo del Bambino, pur ammirabile nella tenerezza delle sue penombre. La famigliola è raccolta in un quieto interno, sotto la luce che si diffonde dal paese piano e silente, e un pensiero di tristezza unisce, nella pace della casa, le anime. Il velo di dolore che offusca lo sguardo del vecchio chino sulla testa di Gesù suscita malinconiche visioni negli occhi di Maria e si riflette nei grandi occhi del Bimbo, cerchiati e soavi, fissi al volto di Giuseppe, come per berne l'angoscioso segreto. Nessun'altra opera di Raffaello durante il periodo fiorentino, come questa così composta e fredda di linee, così tranquilla nella dolcezza della sua intonazione bionda, riflette l'ombra del dolore. Quasi pauroso della profezia che legge sul volto aggrondato di Giuseppe, il Bambino cerca nel seno materno rifugio alle ombre della vita.

* * *

Le impressioni dall'arte michelangiolesca, che la serena tempra di Raffaello vela in queste opere tarde del periodo fiorentino, si fanno più evidenti nella *Deposizione* (fig. 86) della Galleria Borghese a Roma. Dal primo studio, nella Raccolta di disegni a Oxford, ove il fervore di uno scrosciante segno a penna inter-

---

[1] Vedi Monografia cit., a pag. 139.

preta l'emozione del pittore,[1] allo studio nel Museo britannico di Londra (fig. 87), più vicino al quadro, più equilibrato nel contrappeso delle masse; dal primo schizzo, nella stessa Raccolta, per il gruppo dei pietosi e di Maddalena,[2] al secondo delle pie donne che

Fit. 86 — Galleria Borghese a Roma: *La Deposizione.* (Fot. Anderson).

reggono la Vergine,[2] notiamo l'opera incessante di raffinamento, il passaggio dalla prima composizione patetica, riflesso di una tragedia umanamente vissuta, a una composizione serena, dove

---

[1] Vedi Monografia cit., a pag. 140.
[2] Vedi Monografia cit., a pag. 141.

il dolore si placa nel supremo accordo delle linee. Qualche variante ancora nel quadro, poche, ma sempre dettate da ragioni di equilibrio e di ritmo.

Raffaello richiama il *Trasporto di Cristo alla tomba* abbozzato dal Signorelli nella Cappella Brizio a Orvieto, ma sceglie l'istante in cui il funebre corteo sta per raggiungere la grotta del sepolcro. La composizione, disponendo lungo un solo piano

Fig. 87 — British Museum di Londra: Studio per la *Deposizione*. (Fot. Anderson).

inclinato il busto e la testa di Cristo, il busto e la testa di Nicodemo, esprime l'attrazione di quel nero antro che sta per inghiottir la salma, quasi lo sforzo di una cigolante fune sollevi il cadavere, lentamente, all'altezza del sepolcro. È il massimo effetto di energia nell'arte di Raffaello durante il periodo fiorentino, ed è ottenuto non senza fatica dal mite pittore. A contrappeso indietreggia il giovane che regge l'opposto lembo del sudario, e mette in risalto nel tendersi la sua bellezza d'arcangelo, ove è qualche ricordo dei tipi michelangioleschi. Soprattutto in questa

opposizione di forze e nell'immagine della Maria inginocchiata presso la Vergine, rotante sulle ginocchia come la michelangiolesca virago nel tondo della *Sacra Famiglia,* è la prova che l'atleta della scultura fiorentina ha trascinato entro la sua orbita Raffaello. Ma il movimento a ruota della donna si svolge, nella *Deposizione,* soavemente, snodando il bel corpo, dalle ginocchia inflesse alle braccia sollevate, in una torsione lenta di spira. Sul lenzuolo, tra i corpi tesi dei portatori, Cristo s'adagia come in un'amaca; e l'arco delle figure, declinante al centro, verso l'immagine china di Maddalena, ne riecheggia, affievolita, la conca: le nuvole bianche nel cielo, i colli e i piani sulla terra, ripetono i ritmi del gruppo. Intorno alla Salma vibrano le tinte, per sbiadirsi nelle immagini delle Marie: scolorimento che esprime non solo la distanza del gruppo, ma anche la tristezza delle donne pietose, lo spegnersi dei battiti nel cuore materno.

Nuova la decorazione della predella (fig. 88), dipinta a chiaroscuro, in un delicato contrasto di grigi azzurri e di grigi volgenti all'avorio: tre scomparti divisi in tre campi, un medaglione cavo racchiudente le immagini delle Virtù teologali, due curve nicchie con genietti simbolici. Michelangelo avrebbe dato risalto alle figure staccandole da un fondo piano; Raffaello, seguendo il concetto di Leonardo e le esigenze dello sfumato, scava la parete a conca per raccoglier penombre, e con esse ammorbidire le forme, smussarne gli spigoli. Il monumentale gruppo della *Carità,* centro della predella, è tra le più chiare prove del dominio di Michelangelo sull'Urbinate come su tutta Firenze cinquecentesca, ma non serba traccia di quello sforzo di adattamento ai canoni michelangioleschi che rende l'influsso del Buonarroti spesso dannoso ai Fiorentini della prima metà del Cinquecento. È disorientato da quell'influsso Andrea del Sarto, talvolta anche Fra' Bartolommeo; i minori, Giuliano Bugiardini, il Bacchiacca, cadono nel grottesco, imitando; Raffaello invece assimila con prodigiosa facilità; trasforma gli elementi presi in sua propria creazione. Il gruppo, racchiuso nello spazio minimo di un tondo, di un astuccio di velluto, ha monumentale sviluppo: eretta come

la *Madonna* del Louvre, nella sua bellezza delicata e vigorosa, l'immagine della Carità si eleva, tra i putti che le s'avvinghiano,

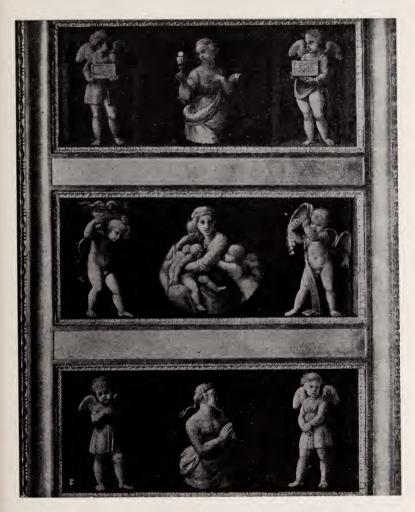



Fig. 88 — Pinacoteca Vaticana: Predella per la *Deposizione* Borghese. (Fot. Anderson).

come scoglio tra onde incalzanti. Eppure gli atteggiamenti opposti si compongono, le linee pianamente s'intrecciano: ovunque parla la dolce voce di Raffaello.

Un confronto fra le predelle delle ancone appartenenti al periodo umbro-toscano, e quest'ultima, ci dà piena misura dello sviluppo raggiunto dall'Urbinate a Firenze, del suo ingresso trionfale nell'arte del Cinquecento: le figure esili e minute, le vivaci tinte che ci mostravano ancora il pittore dell'ancona

Fig. 89 — Oxford, Università: *Madonna col Bambino.* (Fot. Braun).

Ansidei abbandonarsi al gaudio fanciullesco del colore, al gusto delle proporzioni piccine nello spazio piccino, qui uguagliano, per grandiosità compositiva, per espansione di forme, le immagini dipinte nei grandi quadri del Belvedere, della Galleria Pitti e del Louvre. Le voci argentine del fanciullo si son mutate in un timbro di dolcezza grave e piena.

Lo sviluppo a spira, comune alle immagini raffaellesche di questo periodo e già adottato negli studi per la *Madonna del Cardellino*, si ripete in uno schizzo di *Madonna col Figlio*, che

Fig. 90 — Bridgewater Hause, in Londra: *Madonna col Bambino.*

fa parte della Raccolta dell'Università di Oxford (fig. 89), delizioso per il brio del segno, a tratti veloci, a punteggiature d'inchiostro. Si ripete ancora nella *Madonna* di Casa Bridgewater (fig. 90), ingigantita dalla visione di Michelangelo, forzata nel-

l'atteggiamento del grosso bambino. L'aristocratica e fredda bellezza del volto di Maria, nella sua cornice di bionda seta, richiama, sebbene preziosamente sfumata d'ombra, quella delle Marie nella *Deposizione* Borghese. In questa immagine, come nella grossa Vergine, quadro incompiuto del Museo di Berlino, già in Casa Colonna (fig. 91), si sente lo sforzo di torcere e ingigantire la forma.[1]

Le figure allegoriche della predella vaticana rivivono nella *Santa Caterina* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 93), nuova immagine di Speranza assorta nella contemplazione della luce di Dio che dardeggia dall'alto. Anche il grigio perla del velo, le maniche verde oro, il manto rosso con risvolto giallo riecheggiano le note coloristiche della *Deposizione:* riflessi azzurrini cadon dal cielo sui gruppi di case.[2]

Tra le più delicate sinfonie di Raffaello, la composizione del gruppo nel quadretto Esterhazy (fig. 95), il cui definitivo disegno fa parte della raccolta annessa alla Galleria degli Uffizî.[3] La Vergine ha seduto Gesù sopra un masso, e con lui si china in ascolto delle parole che Giovannino inginocchiato decifra dal rotulo. Lontano s'incurvano dossi di collinette; s'innalzano presso la seta di un fiume rovine di templi. Il gruppo,

---

[1] Causa delle lunghe incertezze di attribuzione furono l'incompiutezza del dipinto e il colore delle carni, che riecheggia le note predilette dai minori fiorentini del primo Cinquecento. Ma l'azzurro tenue sui colli e all'orizzonte, profondo sul capo di Maria, è proprio del Sanzio; sue proprie sono le mani della Vergine con lunghe dita, le membra soffici e le manine tonde di Gesù, il putto del Louvre divenuto più forte e fiorente. Come nella *Madonna* di Bridgewater House, la posa è studiata e faticosa, ma la modellatura è resa con la sorprendente facilità e giustezza che è dono dell'Urbinate. — Nell'Albertina di Vienna è un disegno per la *Madonna* Bridgewater.

In questo tempo Raffaello pensò probabilmente a comporre un altro gruppo di Madonna col Bambino e San Giovannino, sviluppando in forme più ampie i disegni per la *Madonna* del Belvedere, come appare da un foglio della Raccolta del Duca di Devonshire, a Chatsworth (fig. 92). Gli schizzi, a tratto di penna che s'ingrossa in continui accenti d'ombra, sono tra i più belli del tardo periodo fiorentino. Incantevole di tenerezza, animato dal segno rapido e dardeggiante, è il gruppo di Gesù che abbraccia il piccolo pellegrino Giovanni; preannuncio di romane forme, il bambino cinto dalla catena delle braccia di Maria, con lampi di vita nei grandi occhi, nella bocca arcuata, nello slancio del movimento che lo getta fra le braccia materne. Il fuoco di Roma sembra già ardere in questo florido bimbo, che ha la rotondità e la morbidezza di forme del putto di Monaco.

[2] Al Museo Britannico di Londra appartiene un disegno (fig. 94) per la *Santa Caterina*, forma plasmata di veli sopra veli.

[3] Vedi figura nella Monografia cit., a pag. 143.

Fig. 91 — Museo di Berlino: *Madonna* di Casa Colonna.

Fig. 92 — Collezione del Duca di Devonshire a Chatsworth:
Studi per un gruppo di *Madonna con Gesù e Giovannino.*

Fig. 93 — Galleria Nazionale di Londra: *Santa Caterina;* (Fot. Anderson).

all'unisono con quelle vaste ondulazioni, intona un ritmo di danza, simile a quello che ritroveremo nella lunetta delle *Virtù* al Vaticano: l'inclinazione del busto, il contorno del manto di Maria coordinano il movimento a ruota di Gesù alla spirale di Giovan-

Fig. 94 — British Museum di Londra:
Disegno per la *Santa Caterina*.
(Fot. Alinari)

nino: non un particolare si sottrae alla legge ritmica della composizione: una linea genera l'altra, da forma nasce forma.

Più vicina al quadro Borghese, più calcolata e fredda nella composizione, la *Madonna* Canigiani (fig. 96),[1] ora ornamento della Pinacoteca di Monaco. L'architettura del gruppo è schiettamente fiorentina, a piramide: ne forma il vertice l'immagine

[1] Uno studio per la *Madonna* Canigiani è nell'Albertina di Vienna.

Fig. 95 — Galleria Nazionale di Budapest: *Madonna* Esterhazy.

di Giuseppe, in piedi, puntellata al bastone: Elisabetta e Maria avanzano le teste verso il centro, sopra quelle dei bimbi, intenti,

Fig. 96 — Galleria di Monaco: La *Sacra Famiglia* Canigiani. (Fot. Hanfstaengl).

come nel quadro di Budapest, a decifrare la scritta del rotulo; con rigore è calcolata l'inclinazione di tutte le immagini in rapporto al vertice della piramide, non senza che s'avverta

alquanto la fatica del calcolo: perfino lo scarto del piede di Maria e di quello di Elisabetta è pensato per meglio segnar gli angoli del triangolo. Il quadro ha tanto sofferto da restauri che l'avorio di Raffaello nel tempo fiorentino si è offuscato, la purezza del colore si è estinta.[1]

* * *

Nel comporre la *Madonna del Baldacchino* (fig. 98) l'Urbinate ha un modello: Fra' Bartolommeo. L'enfasi del Domenicano

Fig. 97 — Biblioteca Albertina di Vienna:
Studio per una *Madonna col Bambino e angeli.*

lo ha conquistato, ed ecco che egli aggira a mulinello due angeli fiammei intorno alla ruota del baldacchino e apre dietro la Vergine il cavo sonoro di un'abside. A semicerchio i quattro Santi fiancheggiano il trono, costruendo una nicchia entro la

[1] Il movimento rotatorio, accennato dalle ginocchia piegate della Vergine nel quadro Canigiani e svolto da una pia donna nel quadro della *Deposizione*, si ripete in un ammirabile disegno dell'Albertina raffigurante la *Vergine lettrice e il Bambino* (fig. 97).

monumentale nicchia marmorea; gli angeli volanti, le formelle del catino, ampio come una mezza cupola bramantesca, riecheggiano

Fig. 98 — Galleria Pitti: *Madonna del Baldacchino;* (Fot. Anderson).

quel ritmo solenne di curve. Il colore è basso: vapori biondo-grigi velano le muraglie, i bianchi delle carni volgono a una tinta d'avorio ingiallito; il caldo riflesso dei marmi dà lo spunto alla gamma bionda delle carni, al pallore ambrato del volto di San

Benedetto; tutti gli altri colori son gravi, senza clamore; solo le vesti degli angeli, arrovellate, cangiano alla luce. La quiete delle immagini raffaellesche ancora si riflette nei gesti della Vergine, del bimbo, degli angioletti cantori (fig. 99), ma San Nicola accenna con oratoria enfasi il sacro gruppo ai fedeli e San Pietro, che appunta il volume al ginocchio, ripete un motivo ormai

Fig. 99 — Galleria Pitti: Particolare della *Madonna del Baldacchino* (Fot. Alinari).

convenzionale nell'arte fiorentina: traduzione accademica delle pose energetiche di Michelangelo. Escono dalla quiete raffaellesca gli angeli per i contorni frastagliati e capricciosi, che ritroveremo solo più tardi, a Roma, nel soffitto della seconda stanza vaticana. Vesti e chiome in balìa del vento si arrovellano come nembi, scoppiettano come vampe. Il quadro ha molto sofferto, ma, nonostante la tradizione, appare opera esclusiva di Raffaello: l'atmosfera in cui vivono le figure è unica; graduata sopra una sola scala di suoni, la tonalità.

Fig. 100 — Galleria di Monaco: La *Madonna* di Casa Tempi.

L'enfasi del passo, l'onda del manto gonfio d'aria dimostrano come Fra' Bartolommeo sia presente all'Urbinate quando compone il suo più tenero idillio materno: la *Vergine* di Casa Tempi (fig. 100). Ma il Domenicano nei gruppi di madre e bambino non toccò mai nota di sentimento così idillica e profonda. Raffaello salda i due corpi: guancia contro guancia, petto contro petto: con

Fig. 101 — Chiesa di San Severo a Perugia: *La Trinità*, con angeli e sei santi. (Fot. Anderson).

la sinistra la Madre solleva il Bambino, con la destra lo stampa sul proprio seno, schiude la bocca a respirare il respiro della sua creatura. Così Giambellino nella elegiaca *Pietà* di Brera fa che lo stesso respiro passi dalle labbra livide della madre in quelle esangui del figlio. Il tipo del bambino è divenuto più morbido e rotondo; l'ombra smorza il fuoco dei grandi occhi appannati che abbracciano in lento giro l'immensità dello spazio. La linea dell'orizzonte scende sempre più bassa: il gruppo ha per sfondo l'infinito, il cielo.

Il *Giudizio finale,* opera primitiva di Fra' Bartolommeo, fu, come è noto, prototipo a Raffaello per la composizione della *Trinità* (fig. 101), dipinta in San Severo di Perugia, a compimento della teoria di Santi allineata, al disotto, dal vecchio Perugino. Come nel *Giudizio* del Frate, i Santi seggono in coro, sopra stalli di nuvole, ai lati del Cristo in trono, assistito da due angeli: al vertice della lunetta l'Eterno spiega il libro con le vocali simboliche: A e Ω; due angioletti paffuti si tengono in equilibrio sopra sgabelli di nuvole. La composizione, inclusa entro linee geometriche, non è tra le migliori di Raffaello: troppo rotondeggian le forme dei bimbi, così in alto sospese, troppo amor di grazia è nei gesti preziosi degli angeli che si dondolano sulle creste delle nuvole ai lati di Cristo; ma possenti e magnifici per ampiezza di forme, grandiosità di pieghe, note argentine di bianchi interrotti dal fulgore dell'oro, si assidono sulle granitiche nubi i Santi dai lineamenti fermi e puri, più maestosi nella statuaria posa di quelli che fiancheggeranno il trono di Dio sulla prima parete frescata da Raffaello in Vaticano.[1]

* * *

Quando, nel 1509, Raffaello inizia la decorazione del soffitto sulla Stanza della Segnatura, ricorre, seguendo la consuetudine umbra, a effetti musivi (fig. 103). La decorazione era già stata, come di recente dimostrammo,[2] iniziata per opera di Bartolommeo Suardi detto il Bramantino: in un mantegnesco occhio di cielo, il pittore lombardo aveva dipinto otto angioletti che nei più audaci scorci reggevan lo scudo pontificio sulla testa o mediante funicelle tese. In modo simile si svolge la decorazione della cupoletta che copre la Cappella Carafa in S. Domenico Maggiore di Napoli, sopra i pennacchi dipinti dal Bramantino. Raffaello ha serbata l'opera del grande Lombardo, sopprimendo la balaustra per cinger l'ottagono di una massiccia cornice unita da quattro

---

[1] Un disegno accurato per la testa di San Benedetto e per le mani del santo benedettino Giovanni e di San Romualdo è tracciato sopra un foglio di Oxford (fig. 102), che ci mostra anche un profilo leonardesco e la copia di due schizzi vinciani di battaglia.

[2] Vedi Adolfo Venturi, *Grandi artisti italiani,* Bologna, Nicola Zanichelli.

Fig. 102 — Museo di Oxford: Studi per l'affresco in San Severo di Perugia.
(Fot. Braun).

Fig. 103 — Roma, Vaticano: Soffitto della Stanza della Segnatura.
(Fot. Anderson).

Fig. 104 — C. s.: *La Teologia.*
(Fot. Anderson).

Fig. 105 — C. s.: *La Filosofia.*
(Fot. Anderson).

Fig. 106 — C. s.: *La Giustizia.*
(Fot. Anderson).

grandi borchie ai quattro tondi che racchiudon figure allegoriche in trono fra genietti con tabelle: la *Teologia* (fig. 104), la *Filosofia* (fig. 105), la *Giustizia* (figg. 106 e 107), la *Poesia* (fig. 108), tutti simboli riferentisi agli affreschi delle pareti: la *Disputa del Sacramento*, la *Scuola d'Atene*, la *Consegna delle Pandette a Giustiniano*, il *Parnaso*. I quattro medaglioni si allacciano, ancora per

Fig. 107 — C. s : Fanciullo presso la *Giustizia*.
(Fot. Anderson).

borchie, a quattro campi rettangolari con rappresentazioni sempre allusive agli affreschi delle pareti: *Il Peccato originale* (fig. 109) alla *Disputa; Il Giudizio di Salomone* (fig. 110)[1] alla *Consegna del codice a Giustiniano;* la *Rivincita di Apollo su Marsia* (fig. 112) al *Parnaso*; la *Contemplazione dell'Universo* (fig. 113) alla *Scuola*

[1] Ad Oxford è uno studio a punta d'argento per la *Strage degli Innocenti,* meraviglioso nella sicurezza del modellato scultorio (fig. 111).

Fig. 108 — C. s.: *La Poesia.*
(Fot. Anderson).

Fig. 109 — C. s.: *Il Peccato.*
(Fot. Anderson).

Fig. 110 — C. s.: *Il giudizio di Salomone.*
(Fot. Anderson).

d'Atene. Minori scomparti curvilinei riempion gli spazi fra tondi e rettangoli: le massicce cornici riccamente adorne e i fondi aurei dei gruppi copron la volta di un apparato suntuoso e greve, in contrasto con la leggerezza serica dei putti librati da Bramantino nell'aria. Il rilievo, nei quadri e nei tondi forte, scultorio, nei minori scomparti, eseguiti da aiuti, si attenua in minuti profili. La

Fig. 111 — Ashmolean Museum di Oxford:
Studio per il *Giudizio di Salomone.*

decorazione in finto musaico fu probabilmente suggerita a Raffaello dalle volte del Pinturicchio nelle aule Borgia, ma lo schema è nuovo per unità e chiarezza di visione: entro le cornici a rettangolo o a cerchio i gruppi si dispongono in agevole accordo di linee. Anche le grandi lunette delle pareti si uniscono alla decorazione del soffitto[1] per mezzo di clipei fissi nell'ornato musivo dell'arco:

[1] Nel Museo Wicar di Lille e nella Biblioteca Reale di Windsor sono due disegni per tondi del soffitto: a Lille, uno dei genietti che fiancheggiano la *Teologia* (fig. 114), formato di veli su veli come il disegno per la *Santa Caterina* di Londra; a Windsor, il *Genio della Poesia* (fig. 115), che ripete nello scorcio e nel tipo l'immagine di Santa Caterina; nell'Albertina di Vienna, uno schizzo, a penna, della figura allegorica che contempla il globo (fig. 116).

Fig. 112 — Stanza dalla Segnatura: *Apollo e Marsia.*
(Fot. Anderson).

Fig. 113 — C. s.: *La Contemplazione dell'Universo.*
(Fot. Anderson).

una sola ossatura architettonica raccoglie le singole visioni in una visione d'insieme organica e grandiosa.

La *Disputa del Sacramento* (figg. 117-124) è la prima vasta composizione, il primo coro solenne del periodo romano. Ritmi sempre più ampli allacciano linea a linea: l'arcata di cornice

Fig. 114 — Museo Wicar di Lille:
Studio di fanciullo accanto alla *Teologia*.
(Fot. Braun).

all'affresco dà il motivo iniziale allo svolgimento della curva descritta dalle schiere di angeli e di Santi, convessa verso la terra, e dell'altra che abbraccia la folla intorno all'altare, ascendendo dalla terra al cielo. Il calice con l'Ostia raggiante, la colomba nel suo nimbo d'oro, segnan la chiave dei grandi archi contrapposti, e stringon la terra al cielo, l'uomo a Dio: le divisioni schematiche

Fig. 115 — Biblioteca Reale di Windsor: Studio per la *Poesia*.
(Fot. Braun).

Fig. 116 — Biblioteca Albertina di Vienna:
Studio per l'allegoria della *Contemplazione dell' Universo.*

Fig. 117 — Stanza della Segnatura: *La Disputa.*
(Fot. Anderson).

dello spazio, i rigorosi collegamenti lineari imprimono alla vasta scena chiarezza logica, inscindibile unità. Una balaustra, un

Fig. 118 — C. s.: Particolare della *Disputa*.
(Fot. Anderson).

pavimento marmoreo, una gradinata che mette all'altare, costituiscono architettonica base alla folla sullo sfondo di una conca tra basse collinette: basta l'emiciclo di nuvole che forma piedistallo

Fig. 119 — C. s.: Particolare della *Disputa*.
(Fot. Anderson).

Fig. 120 — C. s.: Particolare della *Disputa*.
(Fot. Anderson)

Fig 121 — C. s.: Particolare della *Disputa*.
(Fot Anderson).

Fig. 122 — C. s.: Particolare della *Disputa*.
(Fot. Anderson).

ai Santi per costruire lo spazio in profondo. Il grande nimbo raggiato di Cristo coi margini costellati di cherubi ricorda ancora Urbino e Perugia, e la decorazione musiva del soffitto ha qualche riflesso nel grande ventaglio di raggi d'oro e nelle auree faville che attornian l'Eterno, ma l'ampiezza del secolo nuovo trionfa nel doppio arco dei Santi in cielo, degli eroi della scienza divina

Fig 123 — C. s.: Particolare della *Disputa*.
(Fot. Anderson).

sulla terra: legati i primi, con solidità statuaria, con effetto complessivo di stasi, al piedistallo di nuvole, mossi gli altri in ritmo di ampie ondulazioni attorno l'altare. Ovunque sono richiami all'arte di Fra' Bartolommeo e di Leonardo, specialmente del primo, di cui si vedon ripetute, nella cerchia degli Apostoli, michelangiolesche accademie; ma sono esteriori prestiti che non alterano la grandezza novatrice della composizione di Raffaello.[1]

---

[1] Tutta una serie di disegni per la *Disputa* è sparsa nelle Collezioni europee: due fogli, nel Museo Britannico di Londra e nell'Albertina di Vienna, studiano figure isolate e gruppi: un altro, nel Castello di Windsor (fig. 125), ammirabile per morbidezza di modellato, determina

L'apparato scenografico s'ingrandisce nell'affresco di fronte alla *Disputa*: la *Scuola d'Atene* (figg. 129-134). Bramante e i suoi sogni di romanità si rispecchiano nella monumentale architettura dell'aula che accoglie i savi antichi, nel tempio del sapere. Maestà di volte, spessore ciclopico di pilastri, imponenza di statue, fuga

Fig. 124 — C. s.: Particolare della *Disputa*.
(Fot. Alinari).

di archi verso il lontano cielo attuano un sogno di cinquecentesca magnificenza e grandezza. Un piano intarsiato di marmi,

---

i due gruppi intorno all'altare. Non basta: nel Museo Staedel di Francoforte è un disegno (fig. 126) di nudi per la *Disputa*, lontano ricordo di nudi signorelliani, e nel Museo Britannico di Londra uno studio a penna e acquerello, per la metà sinistra dell'affresco (fig. 127). La testa del vecchio poggiato alla balaustra, supposto ritratto di Bramante, ha, nel disegno del Louvre (v. Monografia cit., a pag. 153), carattere leonardesco più spiccato che nella pittura, e una sorprendente acutezza di sguardo; la figura vicina all'apostolo Pietro raggiunge, nello studio degli Uffizi (fig. 128), una intensità di espressione patetica di cui non rimane traccia nell'affresco.

un'ampia gradinata, aumentano la profondità dello spazio, e nella risonanza di quelle arcate le voci umane s'impicciolìscono; l'altezza immensa delle volte domina la folla disposta sul piano marmoreo, lungo la gradinata, al sommo di essa, in modo da seguirne ogni rientranza e ogni sporgenza, da commentarne le linee, da ripeterne i ritmi di masse. Su quello sfondo grandioso, le figure si raccolgono, secondo vuol geometria, in una zona che segna la corda dell'arco di cornice, con due soli aggetti. I gruppi

Fig. 125 — Biblioteca Reale di Windsor: Studio per la *Disputa*. (Fot. Braun).

dei filosofi declinano e si risollevano lungo la scala, sul pavimento, equilibrandosi nella libertà delle pose, e convergendo ai dominatori del grandioso areopago, ai simboli del sapere umano, Platone [1] e Aristotile, che s'arrestano al limite della piattaforma, sotto l'augusta volta del tempio, come sotto un arco trionfale.[2]

Le cornici della finestra e gruppi d'alberi, uno dei quali segue, flettendosi, l'arco della lunetta, limitano gli spazi entro

[1] Raffaello, che ha figurato nella *Scuola d'Atene* il suo umbro maestro, Pietro Perugino, dà all'immagine di Platone, l'antico sapiente prediletto ai suoi giorni, le sembianze di Leonardo, il mago della Rinascita (fig. 135).

[2] Oltre il cartone per la *Scuola d'Atene*, nella Galleria Ambrosiana (v. figg. 136 e 137 e Monografia cit., pag. 58-59), ricordiamo il finissimo studio per l'immagine di Diogene nel Museo Staedel di Francoforte (fig. 138), e quello per il gruppo intorno a Pitagora, nell'Albertina di Vienna (fig. 139).

Fig. 126 — Museo Staedel di Francoforte: Studio per la *Disputa*.
(Fot. Braun).

Fig. 127 — British Museum: Studio per la *Disputa*.
(Fot. Anderson).

cui si muovono, col ritmo ondulante proprio di Raffaello, Muse e poeti (figg. 140-145), salendo da sinistra verso il centro, e scendendo a destra lungo il declivio del colle. Sopra un rustico trono

Fig. 128 — Galleria degli Uffizî: Studio per la *Disputa*. (Fot. Braun).

di roccia, all'ombra di alberi i cui fusti diritti segnano l'asse della composizione, Apollo regola al suono della sua cetra l'armonioso moto dei gruppi. Non mancano forme accademiche, squilibri tra pose statuarie, basate sopra incroci di piani, come nella

Fig. 129 — Stanza della Segnatura: *La Scuola d'Atene.*
(Fot. Anderson).

Fig. 130 — C s.: Particolare della *Scuola d'Atene.*
(Fot. Anderson).

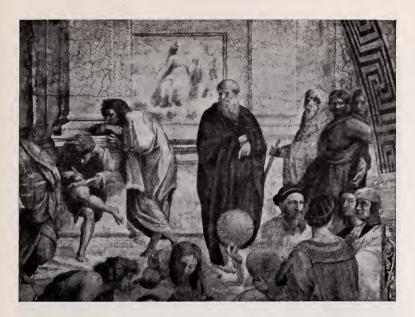



Fig. 131 — C. s.: particolare della *Scuola d'Atene.*
(Fot. Anderson).

Fig. 132 — C. s.: Particolare della *Scuola d'Atene.*
(Fot. Anderson).

Fig. 133 — C. s.: Particolare della *Scuola d'Atene.*
(Fot. Anderson).

Fig. 134 — C. s.: Particolare della *Scuola d'Atene.*
(Fot. Anderson).

Fig. 135 — C. s.: Particolare della *Scuola d'Atene: Platone.*
(Fot. Anderson).

Fig. 136 — Galleria Ambrosiana di Milano: Particolare del cartone per la *Scuola d'Atene*. (Fot. Anderson).

Fig. 137 — Galleria Ambrosiana: Particolare del cartone per la *Scuola d'Atene*. (Fot. Anderson).

figura seduta a sinistra, presso la finestra, e morbide pose che arrotondano e disfanno i contorni, come quella del personaggio a riscontro, ma l'insieme è armonioso, e vi son parti di rara bellezza: il ritratto di Dante, l'immagine muliebre veduta da tergo, il gruppo delle due Muse teneramente allacciate, Omero che cerca con l'occhio spento la luce del cielo. Tra gli affreschi della prima

Fig. 138 — Museo Staedel a Francoforte: Studio per la *Scuola d'Atene*. (Fot. Braun).

stanza, questo, tuttavia, più degli altri, lascia indovinare lo sforzo, il calcolo nella messa in scena: l'imitazione dell'arte antica nuoce allo spirito, per virtù innata classico, di Raffaello, e i contrasti ripetuti tra figure viste per il dorso, di fianco o di fronte, sembrano iniziare, nella ondata composizione, l'arido periodo dell'Accademismo romano.[1]

[1] Uno studio a penna per la figura della *Musa Calliope* è nella Biblioteca Albertina, a Vienna (fig. 146).

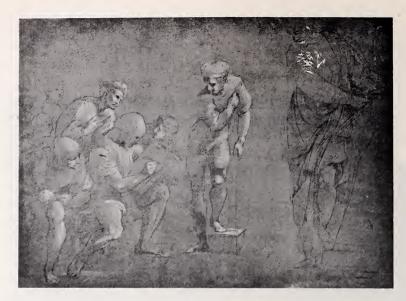



Fig. 139 — Bib ioteca Albertina dí Vienna: Dísegno per la *Scuola d'Atene.*
(Fot. Braun).

Fig. 140 — Stanza della Segnatura: *Il Parnaso.*
(Fot. Anderson).

Fig. 141 — C. s.: *Apollo e le Muse.*
(Fot. Anderson).

Fig. 142 — C. s.: Particolare del *Parnaso.*
(Fot. Anderson).

Tra i più melodici ritmi dell'Urbinate è invece quello intonato dalle tre immagini allegoriche raffiguranti la *Fortezza*, la *Prudenza*, la *Temperanza*, nella lunetta (figg. 147-149) sopra gli affreschi allusivi all'allegoria della *Giustizia*: la *Consegna delle Pandette a Triboniano* e la *Consegna dei Decretali a un avvocato concistoriale*. Nello spazio della lunetta, qui limitato da un arco

Fig. 143 — C. s.: Particolare del *Parnaso*.

basso e teso, Raffaello sembra celebrar il trionfo della Musica e della Danza, gradatamente allentando le curve della composizione, dalla massiccia immagine della *Fortezza*, avvolta a spira, all'immagine della *Temperanza*, che tiene le redini come nastri ondulanti alla cadenza della persona, e sembra lasciarsi scivolare dallo zoccolo marmoreo sul pavimento lucido di una sala da ballo. La *Prudenza*, al vertice del gruppo, completa l'arco delle figı re, e i due nudi amoretti, inclinandosi, idealmente le chiudono in una cornice arcuata. A contrapposto con le pose delle Virtù, il genio presso la *Temperanza* frena col suo atteg-

giamento la molle cadenza della figura allegorica, mentre presso la gigantesca *Fortezza* un torsetto nudo si snoda al nostro sguardo con serpentina, e quasi correggesca, grazia. La decorazione della lunetta si fonda ancora, specialmente, sopra un arabesco di linee ondeggianti, ma bastano, ad accennare profondità,

Fig. 144 — C. s.: Particolare del *Parnaso*.
(Fot. Anderson).

la lieve rientranza dei gradi marmorei, lo sporger d'un piede calzato di sandalo dall'orlo della cornice, l'obliquità delle pose, l'occhio azzurro che s'apre nella gran cerchia di nuvole sopra il capo della *Prudenza*, come nel Louvre sul capo della *Bella Giardiniera*. Non una nuvola, non una piega di stoffe, non una penna d'ala sfugge al generale ritmo della linea riposata, lenta, scandita a festoni.

Fig. 145 — C. s.: Particolare del *Parnaso*.
(Fot. Anderson).

La fanciulla mite che nella Sala del Cambio impersona sognando la virtù guerriera, è qui una virago gigante che si puntella con una gamba al suolo e tutta si torce sostenendo il curvo

Fig. 146 — Biblioteca Albertina di Vienna: Studio per il *Parnaso*. (Fot. Braun).

ramo di quercia, secondo gli esempi di Michelangiolo, cui Raffaello toglie ogni espressione energetica. La *Prudenza* e il fanciullo che sorregge con inimitabile grazia di curve il concavo specchio sono ultimi esempi del tipo di bellezza creato dall'Urbinate in Firenze, biondo, mite e puro.

La *Scuola d'Atene* e le *Tre Virtù* sono i trionfi dell'arte di Raffaello nella Stanza della Segnatura, dove il suo genio si affranca dalla tradizione umbra, rompendo le consuete rassegne di eroi e divinità, schema seguito da Raffaello stesso nell'affresco del Cambio, per dar forma a un complesso organico di

Fig. 147 — Sala della Segnatura in Vaticano: *Tre Virtù*.
(Fot. Anderson).

visioni, i cui simboli prendono vita. Dottrina e poesia compongono insieme l'inno di Raffaello alla città sognata, Roma.[1]

***

Le proporzioni ingigantite e l'enfasi di gesti, frequenti nelle pitture di questo primo periodo romano, indicano come opera contemporanea agli affreschi della Segnatura la *Madonna col Diadema* (fig. 152), nel Museo del Louvre. È una delle cose più

[1] Al tempo in cui Raffaello attendeva alle pitture della prima Stanza pensiamo risalga uno schizzo di *Assunta* (fig. 150), forse la prima idea per la *Madonna* di Monte Luce, molto più tardi eseguita dal Penni e da Giulio Romano. La composizione, ammirabile per l'armonia di curve riecheggianti dalla conca della valle attorno il sepolcro all'arco degli angeli attorno la Vergine, ha un'aerea leggerezza che subito richiama gli schizzi di Leonardo per una *Natività*. E ancora a questo periodo appartiene un delizioso disegno a penna, di Oxford, parallelo di forme all'affresco della *Disputa* e raffigurante giochi di fanciulli (fig. 151).

Fig. 148 — C. s.: Particolare dell'affresco raffigurante *Tre Virtù*. (Fot. Anderson).

Fig. 149 — C. s.: Particolare dell'affresco raffigurante *Tre Virtù*. (Fot. Anderson).

Fig. 150 — Oxford, Galleria dell'Università: Studio di *Assunzione*.

lisce di Raffaello, una prima idea della *Madonna dal Velo*. Il ritmo delle linee perde alquanto della serenità raffaellesca; nel paese, prima avvolto di una luce pacata, s'accendon bagliori. Impressionato dagli affreschi di Michelangelo, Raffaello cerca effetti di cangiantismo, così che il rosso della veste passa al color fragola, e la sopravveste lillacea si tinge di viola intenso nell'ombra, di

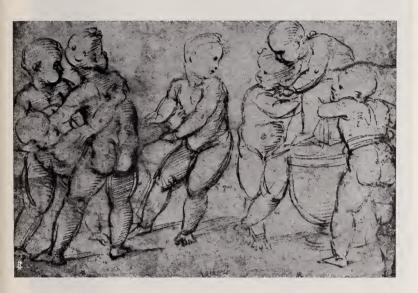



Fig. 151 — Museo di Oxford: Studio di putti.

gialletto nella luce. Il paese, con una porta in rovina, e con muraglie rossicce alla base e ambrate in alto, s'avvolge nell'azzurro, e sembra che le luci del mattino comincino a disegnare la torre fra le montagne e mandin riverberi nell'acqua.

Le luci fosforiche, forse ispirate a Raffaello dalla visione di qualche pittura dossesca, collegano al quadro del Louvre la pala vaticana della *Madonna di Foligno* (figg. 153 e 154), ove Gesù dal vello michelangiolesco richiama il florido tipo romano di un genietto presso l'immagine della *Teologia* nel soffitto della prima Stanza. L'aggruppamento tradizionale toglie alla composizione l'incanto delle cadenze riecheggianti lungo le pareti della

Fig. 152 — Parigi, Museo del Louvre: *La Vergine col Diadema.*
(Fot. Alinari).

Fig. 153 — Pinacoteca Vaticana: *La Madonna di Foligno.*
(Fot. Anderson).

Segnatura. Ma Raffaello determina, con questo quadro, un prototipo di pala cinquecentesca, svincolandosi dallo schema di Fra' Bartolommeo, da lui rispecchiato a Firenze nella *Madonna del Baldacchino*. Non più i santi assistono la Vergine in trono, sotto le volte di un tempio: la terra è divisa dal cielo, l'uomo dalla divinità, come nella *Disputa del Sacramento*; e la gran curva del nimbo nel cielo si contrappone all'arco delle immagini adunate sopra la terra. Anche Luca Signorelli figura spesso, nelle pale d'altare,

Fig. 154 — Dettaglio della pala di Foligno.
(Fot. Anderson).

la Vergine in alto, sopra un trono di nuvole, ma così stretta dalla sua corte di angeli e di santi da sembrar chiusa nelle tradizionali cattedre: mantiene, alla composizione, unità di blocco plastico. La *Madonna di Foligno* ha intorno a sè il vuoto, e avanza sorretta appena da un grande alone d'oro; gli angeli che attornian l'alone, in quell'aria azzurra, prendono anch'essi vaga apparenza di nuvole. Tra le maggiori creazioni ritrattistiche di Raffaello è l'immagine del committente Sigismondo Conti, ossuta, scalpellata dall'ombra.

I ritmi di danza delle Virtù nella lunetta della Segnatura risuonano in un capolavoro di questo periodo: la *Madonna d'Alba*, nel Museo del Romitaggio a Pietroburgo (fig. 155). Nei tondi del

Duca di Terranova e di Casa Bridgewater un evidente schema geometrico reggeva il moto delle figure; qui i puntelli cadono, il giro delle linee si svolge largo e maestoso entro il cerchio; qualche cirro bianco veleggiante nel cielo continua, in distanza, l'inclinazione della testa di Maria, che, appuntandosi con una gamba

Fig. 155 — Pietroburgo, Romitaggio: *Madonna* di Casa d'Alba. (Fot. Braun).

al suolo, con un braccio al rustico sedile, avvolge in un solo abbraccio i fanciulli. L'Urbinate ha veduto Michelangelo, e arrotonda, sull'esempio della statuaria Eva, la testa della Vergine, tipo di bellezza raffaellesca nei lineamenti puri, negli occhi radiosi; dà al seno sviluppo scultorio; puntella con insolita energia il gomito della Madonna al seggio. Fra la testa gagliarda della madre e il bruno volto ardente di Giovanni, più fragile e delicato

nella sua bionda bellezza appare Gesù che stringe nella manina la croce. Il paese, primaverile come quello che è sfondo alla *Giardiniera* del Louvre, declina verso il centro perchè dietro la testa della Vergine solo rida il cielo.[1]

Dalle *Stanze* del Poliziano, e non da Ovidio, ispiratore del Peruzzi nella decorazione della Farnesina, Raffaello trae il soggetto per l'affresco di *Galatea* (fig. 157) nella Sala del Giardino di Agostino Chigi, opera compiuta circa il 1511, come dimostrano le evidenti affinità con gli affreschi della Segnatura. La gradazione dei piani avvicinati all'occhio dell'osservatore, la sostituzione di un largo contorno piramidale, riecheggiante dal gruppo di Tritoni e Nereidi sul mare al gruppo dei tre putti arcieri nel cielo, assimilano l'affresco della Farnesina a un altorilievo colorato: diminuisce la profondità dello spazio. Ma entro quel breve campo le varie masse si spostano, si contrappongono, si bilanciano, fondendo i contrasti nella mirabile unità d'insieme propria alla visione Raffaello. Culmine di un gruppo di abitatori del mare, la testa di Galatea, nuova apparizione, in aspetto sorridente e giocondo, della Santa Caterina di Londra, è accerchiata dalla triplice mira delle frecce incoccate sugli archi tesi. Echi di curve risuonano presso lei, dal nicchio, dall'amoretto auriga, dai delfini, come di ruote che s'aprano la via in un compatto suolo di marmo azzurro. Tritoni, Ippocampi, Nereidi, celebrano il trionfo della ninfa; ai limiti della scena due araldi chiamano con bucine e conche gli abitatori del mare. La scena, costretta in breve spazio, si prolunga così nello spazio invisibile: trova echi al di là.[2]

Due capolavori rientrano in questo primo periodo romano di Raffaello: il *Ritratto di Tommaso Inghirami* (fig. 159), nella

---

[1] Un mirabile schizzo per il tondo di Casa d'Alba, insieme a due studi sviluppati più tardi nella *Madonna della Seggiola*, fa parte del Museo Wicar di Lille (fig. 156).

[2] Uno degli araldi e il torso della ninfa guizzante sul cavallo marino come sul marmo il genietto della Fortezza, nella lunetta delle *tre Virtù*, sono studiati sopra uno stesso foglio della Galleria di Venezia (fig. 158). Nè bisogna dimenticare il brioso schizzo (v. ADOLFO VENTURI, *Grandi artisti italiani*, Zanichelli, Bologna, 1925, fig. 100) per l'affresco delle *Nozze di Alessandro e Rossane*, eseguito poi dal Sodoma nella Farnesina.

Fig. 156 — Museo Wicar di Lille: Disegno per la *Madonna* di Casa d'Alba.
(Fot. Braun)

Fig. 157 — Villa Farnesina a Roma: *Galatea.*

Galleria Pitti a Firenze, e il *Ritratto del Cardinale anonimo*, al Prado. Il primo ci appare allo scrittoio, con le dita accuratamente disposte per tracciare in bella calligrafia le parole che il pensiero ancora insegue. Sul fondo verde scuro, la figura si presenta in pieno alla luce: le ombre sono parche e trasparenti, perfetto il

Fig. 158 — Galleria di Venezia: Studio per la *Galatea*. (Fot. Braun).

rilievo del busto massiccio, del volume aperto sul leggìo, delle mani grasse e lievi, la cui morbida luce imperla il blocco marmoreo della carta. Il rosso riecheggia per tutto il quadro, in toni gravi, dal rosso violaceo della copertina al tono amaranto del parapetto e delle sfere che reggono il leggìo, al rosso della veste, bruno, carico, in accordo col morbido spessor delle stoffe.

Il *Cardinale* del Prado (figg. 160 e 161) è tra le opere auliche di Raffaello esempio di costruzione formale perfetta, di su-

blime altezza spirituale. L'architettura del busto sorprende per la sua maestà, ripetendo in una sola immagine la grande massa conica della *Sacra Famiglia* del Louvre: la testa, immota, è vertice alla grandiosa costruzione. Una ruga sottile, scavata al limite della guancia, dà risalto alle fini labbra;

Fig. 159 — Galleria Pitti: *Ritratto di Tommaso Inghirami.* (Fot. Anderson).

delicatamente ombrato è il gran naso aristocratico; gli occhi, modellati, con mirabile senso plastico, dal guscio delle palpebre, a metà aperto, hanno la calma e diritta luce di uno sguardo che non conosce e non vede le bassezze del mondo, il fango della via. Nessun ritratto di Raffaello è così sintetico, così grande nella sublime semplicità dello schema: parche le pieghe della mantellina, composta in un'unica massa la chioma. Le stoffe, che pesavano dense sulla mole obesa del Cardinale In-

ghirami, si trasformano in tenue seta per coprir questa immagine scarna, dalla mano delicata, dal lungo collo: la mantellina

Fig. 160 — Galleria del Prado: *Ritratto di Cardinale.*
(Fot. Anderson).

serba l'impronta incisiva delle pieghe, la chioma è tagliata in frangia compatta, uguale, con estrema cura: tutto è raffinato

ciò che tocca l'eletta persona. Anche la gamma dei freddi rossi lacca s'intona, con quella profondità di assonanze tra disegno,

Fig. 161 — C. s.: Dettaglio del *Ritratto di Cardinale.*
(Fot. Anderson).

colore e tipo che sempre sorprende nei ritratti di Raffaello, all'aristocratica immagine.

Il paese sfumato e la testa bionda di Gesù allacciano alle pitture della prima Stanza vaticana la *Madonna* Aldobrandini,

Fig. 162 — Galleria Nazionale di Londra: *Madonna con Gesù e Giovannino.* (Fot. Anderson).

ora nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 162): la scioltezza dei moti, in incessante contrapposto, l'abbondanza delle pieghe nel morbido tessuto della manica e della gonna di Maria, le frequenti variazioni di luce e d'ombra, preludiano alle opere del secondo

periodo romano. Lo scenario è fiorentino, leonardesco: un tratto di parete in ombra, dietro la Vergine, due finestre ai lati, lo

Fig. 163 — Galleria Pitti: *Ritratto del Cardinal Bibiena.* (Fot. Anderson).

scenario della grossa *Madonna* di Leonardo a Monaco, aperto, non sopra frastagli di roccia, ma sopra un paese di nebbie, silente

e malinconico, dove ogni riflesso di luce si smorza in fioco bagliore. Sola attrattiva dell'opera, in cui il gruppo umano troppo gigan-

Fig. 164 — Particolare del *Ritratto* suddetto.
(Fot. Anderson).

teggia, è appunto questo romantico paese sommerso in cilestri penombre, questo naufragio d'azzurro, da cui emergon in roseo pallore tetti e pareti di case.

Allo stesso periodo appartiene il *Ritratto del Cardinal Bibbiena* (figg. 163 e 164), nella Galleria Pitti a Firenze, le cui mani soffici basterebbero a rivelare con sicurezza l'opera di Raffaello. Impronte certe di lui sono anche la calma penetrante dello sguardo, la modellatura dell'occhio, il rilievo del bulbo profondamente incassato entro l'orbita, sotto la palpebra tagliata con estremo nitore, con perfetto senso plastico. Tutto esprime il riposo: lo sguardo lento, la morbidezza delle belle mani, persino il pigro vortice delle piegoline nelle maniche del camice, di soffice velo.

* * *

Coperchio massiccio di musaici e d'oro sembra la volta della prima Stanza vaticana; il soffitto della seconda Sala (figg. 165 e 166), probabilmente dipinto dal celebrato artista vetraio Guglielmo de Marsillac,[1] è un baldacchino fermato per zone trapunte agli angoli delle pareti e al clipeo con insegne di papa Giulio II. Su quel fondo notturno, le immagini a chiari colori tracciano capricciosi frastagli di linee, come fosser travolte dal movimento della grande ruota di cui le seriche zone formano i raggi. Senza ricercar effetti di prospettiva aerea, anzi intarsiando le forme, l'Urbinate ha pur sentito la necessità di attenuare in alto il peso delle masse, rompendone la compattezza: i serafini che procedon l'Eterno in colloquio con Mosè roteano come girandole davanti al profeta. Le cariatidi dello zoccolo (fig. 168), invece, hanno solidità e imponenza di massa: inserite tra una base e un capitello che forma diadema, assumono funzione di colonne, per sostenere le cornici dei lunettoni.[2]

Gli affreschi della seconda stanza son l'inattesa rivelazione di un Raffaello colorista. Il colore, arricchito dagli esempi di Sebastiano del Piombo, è tuttavia, per il genio architettonico

---

[1] Lo stesso Guglielmo de Marsillac dipinse nella prima Stanza, secondo noi, l'affresco raffigurante *La Consegna delle Pandette*. Diamo qui, ad esempio della sua arte, un noto affresco nella volta della Cattedrale di Arezzo (fig. 167).

[2] Un disegno di Raffaello per queste cariatidi, dipinte da aiuti, è nella Raccolta del Louvre (fig. 169).

Fig. 165 — Palazzo Vaticano: Volta della Stanza di Eliodoro.
(Fot. Alinari).

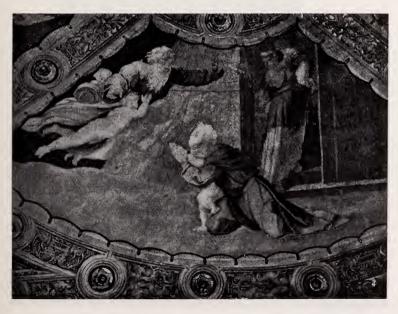



Fig. 166 — Particolare della volta nella Stanza di Eliodoro.
(Fot. Alinari).

Fig. 167 — Cattedrale di Arezzo: Guglielmo di Marcillac: *La Creazione d'Eva.*
(Fot. Brogi).

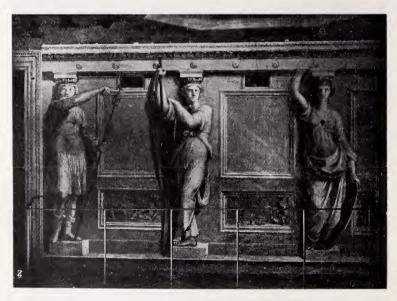



Fig. 168 — Vaticano: Basamento della Stanza di Eliodoro.
(Fot. Anderson).

dell'Urbinate, un elemento essenziale della composizione, un campo nuovo aperto alle ricerche costruttive: le masse colorate,

Fig. 169 — Raccolta del Louvre:
Studio per una cariatide.
(Fot. Braun).

come le grandi linee, si contrappongono, si bilanciano nello spazio. A un tempo la visione, serbando l'antica unità, diviene istantanea e sintetica; acquista potenza rappresentativa per

la foga dei movimenti, l'accensione dei colori, le fantastiche opposizioni d'ombra e di luce.

Piani verticali di muraglie e di pilastri misuran lo spazio solenne dell'aula che accoglie la *Scuola d'Atene*, in una luce limpida, luce di giorno primaverile che gonfia le candide nuvole nel cielo azzurro dietro l'arcata e la trifora. Fasci complessi di pilastri e di mezze colonne, superfici piane e convesse, variano, invece,

Fig. 170 — Palazzo Vaticano: *Eliodoro cacciato dal tempio.* (Fot. Anderson).

nel tempio innalzato a scenario della *Cacciata di Eliodoro* (fig. 170), il moto della luce che di continuo rimbalza e si spegne: il concetto architettonico muta: il ritmo dei chiari e degli scuri, come quello della composizione, s'accelera: all'antica tranquillità di atmosfera e di forma succede un romantico senso di lotta. Di cupola in cupola s'incalzano lampi fulvi, lampi di tempesta, più minacciosi, più vasti quanto più inoltrano verso gli angeli che inseguono i fuggenti: i bagliori d'oro s'accendono nell'ombra delle navi laterali, come funebri lampade nell'ombra di una cripta. Il gruppo

Fig. 171 — Particolare dell'affresco di Eliodoro.
(Fot. Anderson).

Fig. 172 — Particolare dell'affresco di Eliodoro.
(Fot. Anderson).

del colpevole e dei suoi persecutori (figg. 171 e 172) segue una linea trasversa, espressiva di moto; a contrapposto, indietreggian le donne presso il monumentale blocco delle guardie e del Pontefice (fig. 173): tra le due masse equivalenti di figure si forma il vuoto, come per squarcio improvviso, aggiungendo veemenza alla

Fig. 173 — Particolare dell'affresco di Eliodoro.
(Fot. Anderson).

travolgente corsa degli angeli: la crociera del tempio si sgombra di colpo al passaggio dei celesti vendicatori.[1]

Nel dipingere la *Messa di Bolsena*, Raffaello si trova, come già nella prima Stanza, davanti al problema di ornare uno spazio di lunetta tronco da un'apertura. Vedemmo come egli abbia,

---

[1] Ricordi leonardeschi sono evidenti nel disegno per la testa di un angelo (fig. 174), appartenente alla Raccolta del Louvre. Altri disegni per l'affresco della *Cacciata di Eliodoro* sono sparsi nelle collezioni d'Europa: a Oxford, uno studio ammirabile di nudi (fig. 175); al Louvre, uno schizzo a penna, di vivacissimo effetto coloristico, per il corteo pontificio (fig. 176). Di questo periodo è anche un disegno della Raccolta del Duca di Devonshire, a Chatsworth (fig. 177), già attribuito a Michelangelo.

per facilitare la soluzione del problema, separata la lunetta ampia e bassa delle *Tre Virtù* dai due quadri allusivi ai fasti della Giurisprudenza, e nel figurar il *Parnaso* si sia limitato, variando il livello tra figure e gruppi, a decorar lo spazio di una serie di festoni l'un l'altro allacciati. Nella seconda Stanza, la soluzione

Fig. 174 — Raccolta del Louvre: Disegno per l'angelo che insegue Eliodoro. (Fot. Braun).

è invece essenzialmente fondata sopra un criterio architettonico di gradazioni spaziali: le cornici reali della porta servono come appoggio all'edificio aperto verso un arco lontano di cielo. In un antico disegno, di cui è una copia nel Museo di Oxford (fig. 178), l'Urbinate limitava il tempio con una grande nicchia, coronata da loggia per dar all'edificio respiro, aprendo la via al cielo, all'azzurro. Il piano del tempio s'affondava dietro le cornici della lunetta e della porta, così che le membrature dipinte coincidevano con le membrature della Sala.

Fig. 175 — Gabinetto Taylor di Oxford: Studio per l'affresco di Eliodoro. (Fot. Braun).

Fig. 176 — Raccolta del Louvre: Studio per l'affresco di Eliodoro.
(Fot. Braun).

Nell'affresco (figg. 179-185), dietro una pittoresca fuga di pilastri e colonne, s'apre, in un doppio arco, un lembo di cielo romantico, le cui nuvole splendono d'argento lunare.

Ancora una sosta in quella successione di gradi è segnata dal bancale del coro, che non solo introduce il contrasto di una grande curva nella successione dei piani orizzontali e verticali, ma chiude in una conca d'ombra notturna lo splendor delle faci e del calice

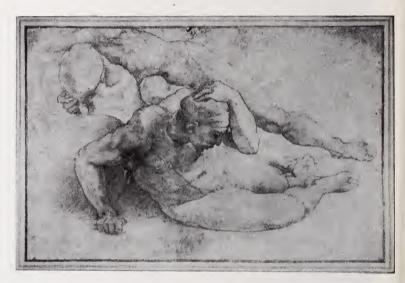



Fig. 177 — Raccolta del Duca di Devonshire a Chatsworth: Studio di nudi lottatori.

d'oro sopra l'altare, la bianca luce dei lini. Più lontano, dietro l'arcata, disposta la pausa d'ombra del bancale, il pittore pennelleggia di grandi strisce argentine il cielo: masse d'ombra e di luce si accostano e si contrappongono, acquistando fondamentale valore nella composizione. E mentre da un lato dell'altare gamme vaporose di bianco nel gruppo dei chierici e fresche tinte primaverili nel gruppo di donne e fanciulli intonano un'armonia di note chiare e liete, il lato opposto è tutta una gamma di rossi, dall'altare, ove prega il Pontefice, al piano del tempio, ove i cinque Svizzeri spiegan la pompa dei variopinti costumi,

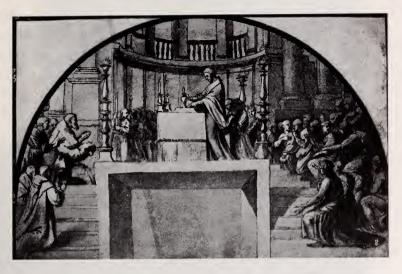



Fig. 178 — Scuola di Raffaello: Ashmolean Museum di Oxford:
Copia di uno studio per la *Messa di Bolsena.*
(Fot. Braun).

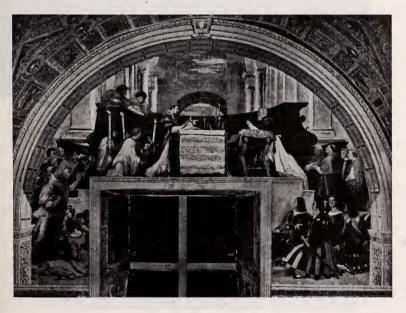



Fig. 179 — Stanza di Eliodoro: *La Messa di Bolsena.*
(Fot. Anderson).

dei suntuosi velluti. A sinistra dell'altare, dai veli fruscianti dei chierici alla figura tesa di una donna, immagine di fede che sembra levarsi a volo nello slancio verso Dio, la linea fluttua lungo l'arco, come ai soffi del vento le fiamme delle faci nell'ombra del coro, mentre le immagini a destra sono fissate in una monumentale stasi, soprattutto il gruppo delle guardie, che si

Fig. 180 — Particolare della *Messa di Bolsena*.
(Fot. Anderson).

partono a raggi da una figura in posa verticale, centro del semicerchio, perno della variopinta ruota. Anche la visuale del suo sguardo, che s'aggira verso la Sala, mentre quello dei compagni fissa l'altare, anche il rosso violento, secco, opaco della sua grande manica, fanno di questa immagine, salda come colonna, il centro del gruppo, costruito con geometrica precisione. Mai, più che negli affreschi di questa seconda Stanza, trionfo di Raffaello in Roma, il colore completa ed esalta il valor costruttivo delle masse e delle linee grandiose.

Fig. 181 — Particolare della *Messa di Bolsena*.
(Fot. Anderson).

L'intervento di aiuti, più esteso nella lunetta dell'*Incontro d'Attila con Papa Leone* (fig. 186), lascia a distanza dagli altri della Sala quest'affresco, guasto soprattutto dai due macchinosi Apostoli, che sembran cercare col piede sostegno nell'umbra nuvoletta. La composizione si basa sopra un immediato contrasto di masse in movimento e in stasi: una giostra di uomini

Fig. 182 — Particolare della *Messa di Bolsena*.
(Fot. Anderson).

e cavalli a destra, il corteo sacerdotale a sinistra: argine eretto contro la traboccante fiumana dei barbari.

La *Liberazione di San Pietro* (figg. 187-190) è, con la *Messa di Bolsena*, un miracolo di colore nell'arte di Raffaello. Anche qui spontaneo l'innesto della cornice muraria alle finte membra architettoniche della pittura: due scale salgono a una piattaforma; oltre la cornice della finestra s'affonda la cella bucata dall'immenso alone dell'angelo, come ombra di grotta dai raggi di un proiettore. Tre episodi sono racchiusi nel campo dell'affresco: l'apparizione dell'angelo all'Apostolo, l'allarme, l'evasione; più

luci diradan la notte: la luna veleggiante dietro le nuvole nel profondo velluto del cielo, l'ultima fiamma del tramonto, la face di un soldato, il freddo lume del nimbo che segue i passi dell'angelo; riflessi di lampo e morbidi bagliori s'incrociano, s'inseguono; Raffaello ci trasporta d'un tratto in un teatro

Fig. 183 — Particolare della *Messa di Bolsena*.
(Fot. Anderson).

magico, dove l'arte del Cinquecento svolge uno dei più spettacolosi drammi di luce e d'ombra.[1]

---

[1] Un focoso schizzo per la *Liberazione di San Pietro* si vede nell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 191). Sviluppo di questo schizzo sono tre disegni, due nello stesso museo (figg. 192-193), un terzo, tutto lampi, nella Biblioteca Reale di Windsor: figura di guerriero fuggente, che Raffaello ripete nell'affresco (fig. 194). Altri disegni, contemporanei alle pitture della seconda Stanza, sono uno studio di guerrieri abbracciati e protetti da un solo scudo, pure sopra un foglio di Windsor (fig. 195), e uno studio di nudo gigante ispirato agli schiavi nella volta della Sistina, e attribuito appunto alla Scuola di Michelangelo, nel Museo Britannico di Londra (vedi figura a pag. 187 della Monografia cit.).

Fig. 184 — Particolare della *Messa di Bolsena.*
(Fot. Anderson).

Fig. 185 — Particolare della *Messa di Bolsena.*
(Fot. Anderson).

* * *

I *Profeti* della Cappella Sistina furono prototipi a Raffaello quando colorì, sopra un pilastro della chiesa di Sant'Agostino in Roma, *Isaia in cattedra* (fig. 196) e i due genî che spiegano sul suo capo un festone di verzura. La nicchia è velata dallo spessore dell'ombra, così che l'immagine del Profeta, invece di

Fig. 186 — Stanza di Eliodoro: *Attila e Leone Magno.* (Fot. Anderson).

emergere con evidenza di blocco scultorio da un piano verticale di base, affonda in una morbida atmosfera; i due fanciulli, che sulla volta Sistina sono inseriti fra il secondo grado delle cattedre e la cornice massiccia, come per distaccarli a viva forza, qui mancano totalmente di espressione energetica, paghi di accompagnare con la cadenza dei rotondi corpi il dondolìo del festone; Isaia non tuona le minacce divine: è un legislatore umanissimo, che dagli occhi profondi grida lo slancio della sua fede; le

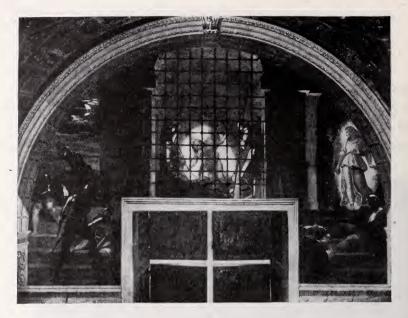



Fig. 187 — Stanza di Eliodoro: *La Liberazione di San Pietro.*
(Fot. Anderson).

Fig. 188 — Particolare della *Liberazione di San Pietro.*
(Fot. Anderson).

cariatidi oppresse o ribelli di Michelangelo si mutano in genî e preparano un antro fiorito al Profeta. Anche la luce, col suo ritmo

Fig. 189 — Particolare della *Liberazione di San Pietro*.
(Fot. Anderson).

affrettato e leggiero, è traduzione raffaellesca delle chiazze luminose che seguono e commentano il moto dei corpi nella volta della Cappella Sistina.

Il fanciullo a destra d'Isaia riappare in un frammento di pittura già sopra un camino nelle Sale d' Innocenzo e ora decoro

Fig. 190 — Particolare della *Liberazione di San Pietro.* (Fot. Anderson).

dell'Accademia di San Luca (figg. 197 e 198). La ghirlanda adorna in torpidi giri di pelliccia il nudo rotondo, soffice, di rosea cera; la testa d'aquilotto indietreggia, saettando l'acuto sguardo, e sul

volto acceso dal sole ricade la chioma, come ciuffo di penne in cui aliti il vento.[1]

Nella Chiesa di Santa Maria della Pace, sulla fronte dell'arco d'ingresso alla cappella di Agostino Chigi, Raffaello muove per archi, come festoni di fiori, immagini di Sibille e di angeli (fig. 199). Due angeli con le tavole delle profezie seggono in pose simmetriche al sommo dell'arco, di cui un genietto biondo,

Fig. 191 — Ashmolean Museum di Oxford:
Studio per la *Liberazione di San Pietro dal carcere.*

roteando con la base marmorea e con l'accesa face, forma la chiave; due altri scendono come bolidi dall'alto, e sollevano la linea declinante delle figure, ridonando equilibrio e solidità costruttiva alla composizione. Ricordi di tipi e di pose michelangiolesche non mancano, ma trasformati dall'unità di un ritmo

---

[1] Replica libera del putto reggi-festone è un elegante disegno, certo più tardo, nel Museo Teyler di Haarlem. Il pensoso fanciullo sostiene quivi l' anello a punta di diamante e le tre penne dell'impresa medicea (vedi Adolfo Venturi, *Grandi artisti italiani* cit., fig. 99).

alato, senza scatti, senza violenza; il profilo della *Sibilla Cumana*, tratto da quello della *Sibilla Persica* sulla volta della Sistina, si

Fig. 192 — Oxford, Ashmolean Museum: Studio per la *Liberazione di San Pietro.*

schiara di una mite luce di giovinezza. Il gruppo della *Sibilla Cumana* e della *Sibilla Frigia*, col genio avvitato alla tabella marmorea, compone una nicchia angolare, che in se stessa trova

definizione; dal lato opposto, la linea compositiva allenta i legami tra figura e figura, lasciando che il bel corpo della *Sibilla Persica* si snodi, s'attorca com'edera all'arco. E anche qui il respiro affrettato delle linee, la vita effimera delle luci tolgon peso alle forme grandiose e statuarie.

Già dimostrammo in altri scritti[1] l'opportunità di attribuire a Raffaello, non a Timoteo della Vite, l' affresco dei *Profeti*, che ha per isfondo un severo loggiato, e che s'intona

Fig. 193 — Ashmolean Museum di Oxford:
Studio per la *Liberazione di S. Pietro.*
(Fot. Braun).

all'affresco delle *Sibille* nella disposizione per gruppi triplici. Molto diverso, nei due campi, il colore, cui nella parte alta i restauratori tolsero l'ultima velatura. Certo, l'Urbinate si valse di aiuti nell'esecuzione dell'affresco, ma non fu tra essi Timoteo, quattrocentista anche nelle sue ultime opere.[2]

---

[1] Vedi Monografia cit., pagg. 182-183 e fig. 138.

[2] Rimane tutta una serie di studi relativi a questi due affreschi: tre studi per l'angelo a sinistra dell'arco, due nell'Albertina di Vienna (fig. 200; vedi anche Monografia cit.), uno nella Raccolta del Louvre (vedi Monografia cit., pag. 181); uno studio per la *Sibilla Frigia*, ad Oxford (vedi Monografia cit., pag. 182); uno per la *Sibilla Cumana*, a Vienna (fig. 201); uno per l'affresco dei *Profeti* (fig. 202), nella Galleria degli Uffizî.

A questo periodo appartiene, come indica il ritmo celere delle luci sul corpo di raso, un disegno di nudo muliebre nel Museo Britannico di Londra (fig. 203).

* * *

La forza e il fuoco delle tinte accese da Raffaello nella Stanza di Eliodoro si rispecchiano nel *Ritratto di Papa Giulio II,* di cui

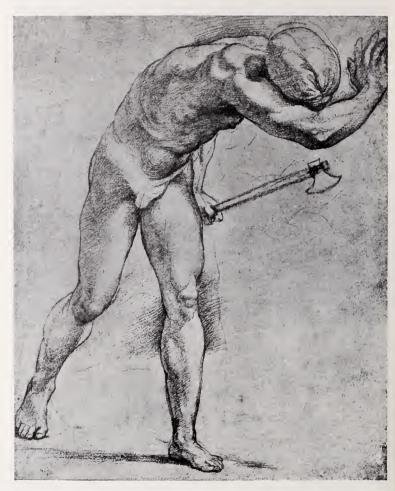



Fig. 194 — Biblioteca Reale di Windsor: Studio per la *Liberazione di San Pietro.* (Fot. Braun).

conosciamo due esemplari, nella Galleria Pitti (figg. 204 e 205) e nella Galleria degli Uffizî (fig. 206). L'ombra di corruccio che offusca lo sguardo, la mano con dita ossute, che stringe il brac-

ciale della poltrona quasi a stritolarlo, dànno all'immagine degli Uffizî una espressione di energia, affievolita nell'altro e insolita all'arte di Raffaello: più si accosta, questa mano, le cui dita

Fig. 195 — Biblioteca Reale di Windsor: Studio di soldati. (Fot. Braun).

lunghe e potenti sembran tentacoli, alle mani dipinte da Sebastiano del Piombo. Ma il colore, fors'anche perchè logoro da restauri, non consente riconoscer nell'opera, che ci rende al vivo,

Fig. 196 — Chiesa di Sant'Agostino a Roma: *Il profeta Isaia.* (Fot. Anderson).

Fig. 197 — Galleria dell'Accademia di San Luca, a Roma: Putto con festone.
(Fot. Anderson).

nel torbido sguardo, nel gesto nervoso, lo spirito iracondo del Papa, il pennello del Veneto seguace di Michelangelo. E neppure

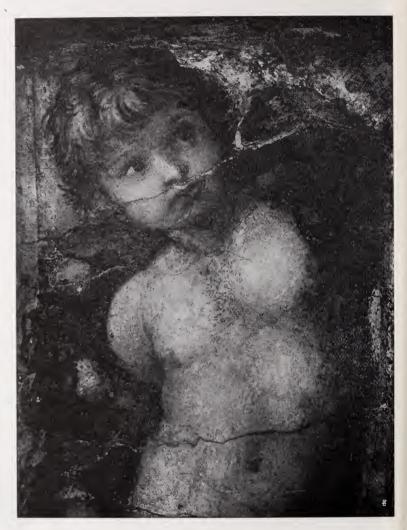



Fig. 198 — Dettaglio del putto nell'Accademia di S. Luca. (Fot. Anderson).

vi si può riconoscere il pennello dell'Urbinate nel periodo in cui dipingeva la *Messa di Bolsena* e il ritratto del Castiglione.

Fig. 199 — Roma, Chiesa della Pace: *Sibille.*
(Fot. Anderson).

Fig. 200 — Biblioteca Albertina di Vienna: Studio per l'affresco delle *Sibille.*
(Fot. Braun).

Fig. 201 — Biblioteca Albertina: Studio di *Sibilla*.
(Fot. Alinari).

Fig. 202 — Galleria degli Uffizî:
Studio per l'affresco dei *Profeti* in Santa Maria della Pace.
(Fot. Braun).

Fig. 203 — British Museum di Londra:
Studio di nudo muliebre.
(Fot. Alinari).

Eccoci dunque costretti a cancellare la nostra antica affermazione, a riconoscer l'errore svelato dalla magia cromatica del

Fig. 204 — Galleria Pitti: *Ritratto di Giulio II*; (Fot. Anderson).

ritratto Pitti. Il colore non è qui unito, monotono, come nella rossa mantellina del ritratto Uffizî: esso vibra al tocco della luce, che si dilata in chiazze, segue tortuosi sentieri, rompe di continuo l'uguaglianza delle superfici. Un raggio di sole raggiunge

di sbieco l'immagine e mette con la sua mobilità la vita intorno al volto stanco. Non è Giulio II, nel ritratto Pitti, il papa soldato che nell'affresco di Eliodoro sembra, dall'alto di un campo di battaglia, diriger le schiere con l'acuto sguardo: un velo di tristezza mitiga l'occhio assorto, come se a un tratto la

Fig. 205 — Galleria Pitti:
Particolare del *Ritratto di Giulio II*.
(Fot. Anderson).

pace, colorata di mestizia, scenda sull'anima inquieta. Anche la mano, che nel ritratto Uffizî stringe come in una morsa il leggìo, qui ne segue la forma, col gesto morbido più proprio alle creature di Raffaello. Da questa quiete appunto, dal mite chiaroscuro che avvolge la figura, trae risalto la vita effimera delle luci che brillano e si spengono sulla mantellina di velluto. Nel ritratto Uffizî, lo schienale del trono ha luci acute che segnano

Fig. 206 — Galleria degli Uffizî: *Ritratto di Papa Giulio II.*
(Fot. Anderson).

nitidi e incisi i contorni, specialmente al guscio della ghianda, stemma della Rovere; nel ritratto della Galleria Pitti, la luce a tratti cela, come dietro un velo brillante, i dettagli della forma, le schegge del guscio, le cornici, le frange. Non solo, ma nel primo quadro le due punte dello schienale, uguali per intensità luministica, spiccano ugualmente sull'ombra del fondo, mentre nel ritratto di palazzo Pitti la gamma della luce è graduata e l'ombra si penetra di un vago chiarore. Infine, chi paragoni le luci sullo schienale del trono, dietro la spalla sinistra del Papa, con le frange cadenti dal seggio di Giulio II testimone della cacciata di Eliodoro, vi trova un identico effetto pittorico. Un pulviscolo luminoso, volatile e lieve, segue ondeggiando il solco della piega nel berretto di velluto, mentre l'incide nel ritratto della Galleria Uffizî; il rosso del berretto, in questo ritratto liscio e opaco, nel quadro Pitti è sgranato e come roso da bagliori: l'orlo di ermellino è orlo di spuma, non di ciocche lanose. Insomma, ogni particolare del quadro Pitti rispecchia la potenza di un colore che assorbe e rifrange la luce quanto nel capolavoro di Raffaello pittore: la *Messa di Bolsena*.

A questo tempo appartengono due celebri ritratti, espressioni massime, con la *Messa di Bolsena* e la *Liberazione di San Pietro*, della potenza di Raffaello coloritore. Il *Ritratto della Dama velata* (figg. 207 e 208), in Palazzo Pitti, intona una sinfonia di grigi, dal fondo unito alla grande manica, al drappo sul capo, la cui bianchezza, di una calda tonalità d'avorio, si fonde con la tinta aurea delle carni. I lini annodati da nastri di velluto nero spumeggiano di luci argentine e di penombre azzurrognole; soffocati riflessi azzurri e violacei riverberano le pietre della collana. Parata in gran pompa, nel suo splendore di popolana bellezza, nella serenità della morbida bocca che non sa le amarezze, degli occhi aperti al sole e al sorriso, s'affaccia alla cornice del quadro la figlia di Roma. Tutta la ricchezza coloristica di Raffaello al suo vertice si prodiga nello spessore della seta restìa al movimento, seta foderata d'oro vecchio, orlata d'aurei cordoni, resistente e magnifica quasi manto sacerdotale, ornamento

RAFFAELLO: Ritratto di Baldassar Castiglione,
nel Museo del Louvre a Parigi.

Ne è parola a pag. 273.
In nero a pag. 275.

massimo di questa sorella della *Madonna* Sistina. Più di ogni altro ritratto, il quadro Pitti rappresenta il tipo ideale della bellezza raffaellesca, serena, olimpica, che trova solo possibile parallelo nell'arte greca.

Altrettanto ricco di colore il *Ritratto di Baldassar Castiglione* (fig. 209), che colpì, come è noto, lo sguardo del mago

Fig. 207 — Galleria Pitti: *La Dama velata.* (Fot. Anderson).

della luce, Rembrandt, e gli ispirò una libera copia in disegno. Anche qui al fondo grigio caldo s'accorda mirabilmente la pelliccia color tortora sul marrone scuro del velluto: anche qui altissimo è il valor pittorico della luce che, raggiungendo di sbieco l'immagine, filtra nello spessore delle maniche e le pennelleggia di suntuose strie argentine. La faccia è aperta, solenne, forte senza spavalderia, grande senza superbia; le mani s'intrec-

ciano calme, pazienti; tutto, nel placido aspetto, indica il signore, il gran signore, il nobile, l'eloquente, il dolce umanista.

Fig. 208 — Galleria Pitti: *La Dama velata.*
(Fot. Anderson).

Più intensi i contrasti di lume e d'ombra, meno ricca la sostanza del colore nel *Ritratto di Bindo Altoviti* (fig. 210), a Monaco, elegante figura dagli occhi vitrei e i capelli come mani-

poli di seta filata, bionda e morbida; mirabile per vigor di tinte il ritratto della *Fornarina*, nella Galleria Barberini, a Roma (fig. 211), ove sul fondo verde, di alloro e di mirto, risaltan le carni lattee del torso, il volto d'ambra e di fuoco, il turbante di seta, azzurro e oro. In contrasto con la fredda tinta del collo,

Fig. 209 — Museo del Louvre:
Ritratto di Baldassar Castiglione.
(Fot. Alinari).

delle braccia, del petto, trasparente appena di rosa, il viso della Venere agreste s'infoca nell'ombra.

I lumi d'oro che aureolano la testa della *Fornarina* nella Galleria Barberini, ridendo fra le verdi strie della seta, si riaccendono tra le maglie della rete che cinge a cuffia, sotto l'ampio berretto, la testa di Giuliano de' Medici, duca di Nemours (fig. 212), nel quadro appartenente alla Casa Duveen, brano di colore tra i massimi composti da Raffaello, e certo dipinto al tempo stesso

della *Fornarina*, come dimostrano la fermezza e la solidità della forma, oltre il magico sfavillìo delle luci.[1] L'immagine quasi raggiunge con la curva a falce del berretto la cornice del quadro: la testa si solleva, con espressione di volontà e d'imperio, dal lungo collo nudo e le spalle leggermente incurvate: il portamento, senza la placida morbidezza che Raffaello ha voluto per l'immagine sua prediletta del *Castiglione*, rispecchia uno spirito altiero. La luce degli occhi a mandorla è vellutata e calma, ma lo sguardo diritto assume una particolare insistenza, in accordo col taglio della bocca sottile e alquanto dura, con le linee del volto ossuto e malaticcio. L'arco accentato del sopracciglio, così diverso da quello del Castiglione, aumenta la fissità e l'acume dell'occhio acceso da una scintilla. Non tiene, il personaggio mediceo, il Duca di Nemours, le mani in mano, in posa agevole e bonaria come quella dell'Umanista che dal quadro del Louvre volge a noi la mite luce del volto; si tiene eretto con le mani sovrapposte, il magro collo teso, l'atteggiamento voluto, fermo.

Il colore è degno, per la sua ricchezza, dei ritratti di Firenze e del Louvre, la *Dama velata* e il *Castiglione:* l' ampio berretto nimba la fronte lasciando sfuggire come sprazzo di sole la rete d'oro; la pelliccia, che scopre la calda bianchezza dei lini, accosta il grigio cinereo della veste damascata, dolce e morbido come piuma di tortora. Il velluto degli occhi concentra in una favilla

---

[1] Cavalcaselle e Crowe (*Raffaello*, vol. III, pag. 2 e seg.) parlano di un ritratto, eseguito dal Sanzio di Giuliano de' Medici, che partì da Roma il 9 gennaio 1515 per andar a celebrare in Savoia il matrimonio con una principessa di Francia, e vi tornò dopo averlo contratto. Dal Vasari sappiamo che i ritratti di Giuliano e di Lorenzo, opera entrambi di Raffaello, si trovavano in casa degli eredi di Ottaviano de' Medici in Firenze. Il Cavalcaselle descrive minutamente le numerose copie del ritratto, rispondenti nei minimi dettagli, persino la punta di un dito ricoperta da guanto, al ritratto Duveen, ma con la sola differenza che la figura, di grandezza naturale, si stacca da un fondo verdastro. Un solo esemplare, acquistato dalla granduchessa Maria di Russia, e distinto dallo stesso Cavalcaselle tra le copie sparse a Firenze, a Torino, ad Alwich Castle, ecc., lascia scorgere, traverso una tenda verde in parte sollevata, il passaggio coperto tra il Vaticano e Castel Sant'Angelo, il Castello, il Tevere. Il quadro, che mentre scriveva il Cavalcaselle si trovava ancora nella Collezione della granduchessa Maria a Quarto, presso Firenze, e più tardi nella Raccolta Huldschincky a Berlino, è appunto l'originale ora esposto dai fratelli Duveen all'ammirazione del mondo. Nel 1513, secondo nota il Fischel (nell'*Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen*, XXVIII, 1904), Giuliano non portava barba, così che il ritratto risale probabilmente al 1514 o al principio del '15, data, la prima, in accordo con quella indicata dai caratteri della pittura.

il suo velato splendore; sotto il nimbo scuro del berretto, le scintille, accese negli interstizi della rete d'oro, brillano come astri nell'ombra della notte. Solo alcuni particolari della *Liberazione di San Pietro* reggono al confronto con questo magico effetto

Fig. 210 — Galleria di Monaco:
Ritratto di Bindo Altoviti.
(Fot. Hanfstaengl).

di luce, tanto più potente perchè si sprigiona da un quadro ove il colore assorbe una luce calma, senza forti contrasti.

Brano pittorico tra i più memorabili nell'arte raffaellesca anche il lembo di Roma che la tenda apre al nostro sguardo: visione nebulosa, in distanza, di acque e di rive sotto il chiaror del cielo, vaga e idilliaca come nel disegno della pesca miracolosa; sempre più animata e viva quanto più avanza dal fondo, lungo le

Fig. 211 — Galleria Barberini di Roma: Ritratto.
(Fot. Alinari).

mura del Vaticano e verso l'ombra suscitatrice di bagliori: la luce cinge come fascia di raso la mole di Castel Sant'Angelo, brilla

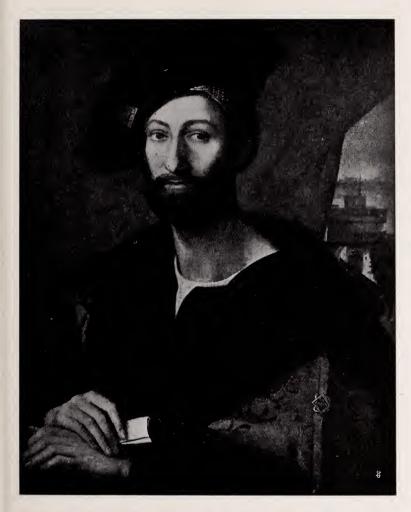



Fig. 212 — Casa Duveen (Parigi-Londra-New York):
Ritratto di Giuliano de' Medici.

e si spegne sulle merlature e sul piano erboso, consuma della sua incandescenza le muraglie del sottopassaggio, che si snoda come serpe dall'ombra verso il sole; fa vivere ogni pietra della

strada fra piazza San Pietro e Castel Sant'Angelo, maculata dal profilo di alcune figurette in distanza. Su quel fulgore, l'ombra degli alberi si dilata, molle e vaga. L'orecchio musicale dell'Urbinate coglie i rapporti più giusti nella melodia della luce, che dalle incandescenze del primo piano, degne di pennello tizianesco, dalle note vibranti nell'oscurità, passa, smorzandosi di grado in grado, al lume soffocato delle acque e della riva, velo di chiarore, nebbia azzurra sotto l'azzurro cielo.

Chiude la bella serie dei ritratti di questo periodo un *Ritratto di Giovane,* nella Galleria Czartoryski di Cracovia (fig. 213): tipo di elegante vanitoso, solo preoccupato di metter in valore, davanti al pubblico, la propria bellezza. Dal fondo neutro di una parete si stacca nella sua florida pienezza il volto ovale, con grandi occhi sporgenti e labbra come rossi frutti di ciliegia: le folte chiome nere, il berretto di velluto, disposti con studiata negligenza, la fioccosa levità delle mussole completano questo tipo di bellezza vacua e femminea.

* * *

I ritmi della Stanza d'Eliodoro risuonano nella *Madonna del Pesce,* ora al Museo del Prado (fig. 214), opera dipinta con aiuti, senza che lo spirito dell'arte raffaellesca ne rimanga offuscato. La cortina, piegata con enfasi ad arco dietro il trono della Vergine, come se invisibili mani l'aprissero a svelar paese e cielo, dà la nota iniziale al ritmo della composizione, all'impetuosa curva del braccio di Gesù proteso verso Tobiolo, allo slancio delle ali e della testa di Raffaele: l'orlo della cortina unisce le linee di moto del gruppo di fanciullo e angelo, ascendenti verso Gesù, e della figura di Gesù che sembra volare dall'alto, dalle braccia materne, nelle loro braccia, portato dal moto stesso di quella immensa ala di stoffa.

Al soffitto della Stanza d'Eliodoro, e alla sua frastagliata decorazione, si pensa davanti il quadrettino della *Visione d'Ezechiele,* nella Galleria Pitti a Firenze (fig. 215). Quadretto minimo:

composizione di monumentale imponenza. Le scene della *Creazione* nella volta Sistina hanno suggerito a Raffaello di figurar

Fig. 213 — Galleria Czartoryski a Cracovia: Ritratto.

l'Eterno portato dai simboli degli Evangelisti, seduto, come un classico Giove, sulle ali spiegate dell'aquila, fisso nell'enfasi del gesto che sembra staccar il blocco marmoreo dalla terra. Il Correggio avrebbe trasportato il gruppo nell'aria, Raffaello ne

Fig. 214 — Museo del Prado: *Madonna del Pesce.*
(Fot. Anderson).

Fig. 215 — Galleria Pitti: *La Visione di Ezechiele.*
(Fot. Anderson).

intarsia i neri contorni sul fondo compatto, entro la secca luce dell'alone: par che dietro l'Eterno diventi lastra metallica il cielo.

Contemporanea alla *Messa di Bolsena*, la *Madonna della Seggiola* (figg. 216 e 217) ridona ai nostri occhi l'incanto del gruppo

Fig. 216 — Galleria Pitti: *La Madonna della Seggiola.* (Fot. Anderson).

di donne e bimbi in quel capolavoro. Il tondo, che doveva essere una ridente rosa di colore, è purtroppo sciupato dai restauri. E tuttavia il manto cilestre e il rosa luminoso della manica, la frangia del seggio, tutta lumi d'oro su fondo rosso cupo, lo scialle verde solcato da strie rosse, bianche, turchine, come erba di prato da strie di corolle, ci consentono d'immaginare l'antica fioritura.

Ancor si gode, sotto il copricapo bianco e oro, la bellezza della Vergine, non celestiale fanciulla come la *Madonna del Granduca*,

Fig. 217 — Particolare della *Madonna della Seggiola*.
(Fot. Anderson).

ma florida madre popolana; la grazia del volto di Gesù che, annidato nel grembo materno, volge a noi gli occhi di soave lucente madreperla. Le labbra morbide s'inarcano sfiorandosi

appena; i piedini, disposti a raggi di ruota, seguono melodiosamente il tracciato del cerchio; il braccio si scalda al tepore dello

Fig. 218 — Galleria di Monaco: *La Madonna della Tenda.*
(Fot. Hanfstaengl).

scialle di Maria; l'unità del gruppo non è espressa dalla stretta appassionata della *Madonna* Tempi, ma dalla profonda somiglianza delle due nature, dallo stamparsi delle molli forme sul

braccio, sul grembo materno, dall'accostamento di due teste in un tacito, carezzevole, leggiero contatto di carni e di piume.

Lo stesso tema è ripreso da Raffaello nel dipinger la *Madonna della Tenda* (fig. 218), ora a Monaco, dove i continui

Fig. 219 — Raccolta Walter a Baltimora: *La Madonna dei Candelabri.*

contrasti di direzione, lo sviluppo a zig-zag della linea compositiva, distruggono il fascino del tondo Pitti, nascente da tenerezza di linee e di forme.

Uno schema arido, di linee tracciate lungo diametri e corde del cerchio, regola l'iscrizione delle immagini entro il tondo della *Madonna dei Candelabri* (fig. 219), nella Raccolta Walter a Baltimora.

Fig. 220 — Pinacoteca di Bologna: Pala di *Santa Cecilia.*
(Fot. Anderson).

* * *

Durante il 1516 fu compiuta da Raffaello la pala di *Santa Cecilia* (figg. 220 e 221), ora nella Pinacoteca di Bologna. Quattro

Fig.ª 221 — Testa di S. Giovanni nella pala di *Santa Cecilia*. (Fot. Anderson).

Santi compongono nicchia alla divina suonatrice, rapita in ascolto del coro che gli angeli intonano sopra una marmorea conca di

nuvole, nel cielo azzurro. San Paolo trae dall'arte di Fra' Bartolommeo l'enfatica posa; Maddalena, grande sfaldata immagine,

Fig. 222 — Pinacoteca di Dresda: *La Madonna* Sistina.
(Fot. Alinari).

anticipa gli effetti statuari delle ultime forme di Raffaello. Fra tanta solennità di forme, lo spazio si restringe, non ha più le

antiche risonanze: cominciano a manifestarsi i sintomi dell'ultima maniera nella fissità delle pose come nell'indebolito dominio

Fig. 223 — Particolare della *Madonna* Sistina.
(Fot. Alinari).

spaziale. E la cadenza delle linee di Raffaello trova solo rifugio lassù, nell'amaca azzurra che accoglie figurine di angeli.

Le studiate note d'eleganza, raggiunte con un prezioso piegar di stoffe sulle immagini di Santa Cecilia e di Santa Maddalena a Bologna, si ritrovano nella Santa Caterina, che col pontefice Sisto circonda la *Madonna* di Dresda (figg. 222-226). Ma, a differenza

Fig. 224 — Pinacoteca di Dresda: Testa di Santa Barbara, nella pala Sistina.
(Fot. Alinari).

della pala di *Santa Cecilia*, questo quadro è tra le opere più rappresentative del genio di Raffaello.

Sull'altare si sono stese le verdi cortine e si è aperta la visione del cielo. In un alone di luce, che dà vita a miriadi di cherubi, la Vergine scende da una mobile vetta di nuvole verso la terra. A sinistra papa Sisto, nella sua cappa d'oro, fissa lo sguardo sul gruppo divino, come per trattenerlo a proteggere i fedeli; a destra Santa Barbara, in parte affondata nella marea ascendente di nuvole, china gli occhi sui suoi protetti. I

due Santi non sono disposti sullo stesso piano, in simmetria, come avrebbe voluto un quattrocentista, ma in linea trasversa, più lieve, più adatta a quella instabile base di flutti; e seguono con la loro inclinazione il ritmo del passo di Maria.

Sulla mensa dell'altare, ove il santo Papa ha messa la sua tiara, poggian le braccia due angeli, vaghe farfallette umane.

Maria, figlia della campagna romana, tiene il suo aquilotto

Fig. 225 — Particolare della *Madonna* Sistina.
(Fot. Alinari).

tra le braccia: giovane e bella, ha tutta la freschezza degli anni, la forza della sua terra. Madre e figlio guardan dominatori nel lontano, sulla folla dei credenti!

Il drappo cade a vela dal capo di Maria, vela dell'Umanità. Il bambino, sicuro di sè, gagliardo e bello, volge imperioso lo sguardo, in cui brucia la vampa del sole di Roma; il vecchio Sisto ha la grandezza di un patriarca. Gli angeli, appoggiati alla mensa d'altare, sul fondo di nuvole, come a un aereo balcone, pare chiedan silenzio. Passa la Vergine bella, passa il fanciullo potente: silenzio!

* * *

La decorazione musiva della cupola sopra la cappella di Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo (fig. 227) fu compiuta dal veneziano Luigi de Pace, nel 1516, su disegno di Raffaello; come su disegno di Raffaello lo scultore Lorenzetto formò la statua di Giona. Dominano l'azzurro e l'oro: adorne cornici di stucco dividono in spazi trapezoidali di alterna ampiezza il grandioso baldacchino che sfonda al centro in un occhio azzurro. Nella

Fig. 226 — Particolare della pala Sistina.
(Fot. Alinari).

zona compresa fra i due primi cerchi concentrici, otto angeli s'incurvano con gli archi dei cieli, gittati come ponti sopra le teste delle divinità pagane: le pose delle divinità e degli angeli s'accordano e si fondono in perfetta euritmia. Sopra il quadrante di cielo i genî si curvano, scivolano, posano lievi, mantenendo il difficile equilibrio sul vuoto, e roteano al nostro sguardo, con la cupola, verso l'Eterno che dirige col gesto delle aperte braccia il moto dei pianeti.[1]

Il vigore costruttivo della forma indica anche nel quadro

---

[1] Uno studio per l'angelo raffigurante il primo mobile (fig. 228), immagine che si direbbe ispirata ai così detti *Tarocchi* del Mantegna, si vede nel Museo di Oxford.

della Galleria Doria a Roma (figg. 229 e 230), raffigurante due personaggi battezzati dalla tradizione coi nomi dei giureconsulti Bartolo e Baldo, un'opera di Raffaello non compiuta, colorita rapidamente sulla tela senz'imprimitura. Forse è lo stesso quadro che Antonio Michiel ricorda in casa di Pietro Bembo, coi « ritratti del Navagero e del Beazzano fu de mano de Raffael d'Urbino ».

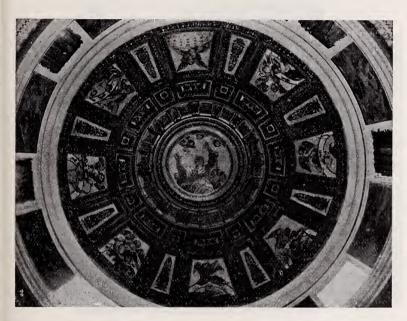



Fig. 227 — Chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma: Musaico della cupola. (Fot. Alinari).

I due personaggi, affacciati alla cornice, come a un palchetto di teatro, compongono un gruppo non certo degno della ben nota raffaellesca unità di linee; forse l'Urbinate pensava di valersi delle figure modellate rapidamente, come di studi per due singoli ritratti, non per un solo quadro. La potenza della costruzione plastica, nel busto del personaggio a sinistra, è tale da poter solo paragonarsi al *Ritratto di Leon X* nella Galleria Pitti.

Il gruppo del Pontefice coi cardinali Ludovico de Rossi e Giulio de' Medici (fig. 231) è il capolavoro dell'arte di Raf-

faello, nella sua ultima fase. Nei ritratti precedenti, il fondo unito, o un semplice accenno di base architettonica, lasciavano che la forma sbocciasse rotonda e morbida, in luce diffusa; in questo ritratto invece, come nell' *Incendio di Borgo* e in tutte le ultime opere, Raffaello fa propria la visione sculturale di

Fig. 228 — Museo di Oxford:
Studio per la cupola della Cappella Chigi.
(Fot. Braun).

Michelangelo, collocando il gruppo in un angolo di stanza vaticana, ripartendo lo spazio per una successione di piani verticali. La luce si spegne: tenebre pesanti gravano sulle figure: l'imponenza statuaria delle masse diviene mèta del pittore. E l'insieme risulta di una potente unità plastica: successione di blocchi umani e di blocchi murarî, scandita da pause lente, con sicurezza di metro. Ancora una volta, l'influsso di Michelangelo, in altre opere fatale a Raffaello, lo conduce a comporre un capolavoro,

sostituendo un effetto grandioso di stasi all'effetto dinamico di ogni creazione michelangiolesca.

L'immagine di Leon X domina, con la sua vasta architettura, le altre immagini: anche il rosso paonazzo, strisciato di luce, della mantellina, del tocco, del seggio papale, è la nota più grave e solenne nella gamma dei colori. La piega del mantello, gonfia sul petto, lo spessore del bianco nelle maniche larghe e

Fig. 229 — Palazzo Doria a Roma: Ritratti.
(Fot. Alinari).

corpose, accentuano la maestà di questo blocco umano, grande e riquadrato come il fascio di pilastri nel fondo.

Simili criteri di ripartizione spaziale adatta al risalto di forme statuarie sono applicati in vasta Scala nella Stanza dell'Incendio, senza che nessuno degli affreschi raggiunga la stupenda unità architettonica del *Ritratto di Leon X*. La decorazione superficiale, composta dal Perugino alla volta di quest'ultima sala, dissona dai blocchi marmorei di figure e di edifici negli affreschi sulle pareti, e dalla spettacolosa magnificenza

dello zoccolo, dove coppie di nudi tengon sospeso un diadema sul capo di auree statue imperiali. Nell'affresco dell'*Incendio* (figg. 232 e 233), nonostante l'opera degli aiuti, l'arte del compositore è ancor grande, ma la suddivisione dello spazio per mezzo di riquadrate masse plastiche troppo rasenta il meccanismo,

Fig. 230 — Particolare del ritratto di Palazzo Doria.
(Fot. Anderson).

che dappertutto si svela: nel movimento dei drappi e nelle pose scultorie [1].

Alcuni particolari sono tuttavia mirabili: ecco una testa di fanciullo, campione di romana bellezza, disegnata da Raffaello col ricordo delle scultorie teste e delle scoccanti labbra di Michelangelo, e non guasta dal coloritore Giulio Romano (fig. 234).

[1] Tra i disegni per l'*Incendio di Borgo* ricordiamo quello bellissimo delle due madri, nell'Albertina di Vienna (fig. 235), e uno studio, già attribuito al Pordenone, della donna che nell'affresco sale, tenendo per mano un fanciullo, la scalea di San Pietro (fig. 236).

Blocchi e vani riquadrati dividon lo spazio anche nell'affresco raffigurante la cerimonia dell' *Incoronazione di Carlo*

Fig. 231 — Galleria Pitti: *Ritratto di Leone X.*
(Fot. Anderson).

Magno (fig. 237), ove sempre più dilaga l'opera degli aiuti: solo il coro dei vescovi e le due figure di chierici, che si protendon di

slancio, quasi trascinate dalla gran curva dell'archivolto, sono all'altezza dell'arte di Raffaello.

Più non appare l'opera del Maestro nella *Giustificazione di Leone III* (fig. 238), parafrasi senza vita della *Messa di Bolsena*, o nella *Battaglia d'Ostia* (fig. 239), anch'essa interamente abbandonata ad aiuti, su disegni di cui è parte un foglio dell'Albertina

Fig. 232 — Stanze di Raffaello in Vaticano: *L'incendio di Borgo.* (Fot. Anderson).

di Vienna (fig. 240), con lo studio per i *Condottieri*, donato da Raffaello al Dürer.

Come nella Stanza dell'Incendio, nella Sala di Psiche alla Farnesina (figg. 241-244), la ripartizione dello spazio è un gioco di piani rettilinei e di angoli; tutto sembra determinato con la squadra, che, distruggendo le armoniche risonanze spaziali, distrugge il fascino maggiore dell'arte di Raffaello. Le forme, nei campi delle vele, sbocciano con statuario rilievo dai fondi di cielo azzurro come da lastre marmoree; due arazzi decorano

la volta, con l'arrivo di *Psiche all'Olimpo* e il *Convito nuziale.* Nei triangoli curvilinei, figure ad altorilievo rappresentanti

Fig. 233 — Particolare dell'*Incendio di Borgo.*
(Fot. Anderson).

episodi della fabula grecanica si alternano a genietti che volano con gli attributi delle divinità, attenuando, per curve di archi e di ali e per il festoso slancio, il peso dei gruppi sta-

tuari. Davanti a questi altorilievi, e specialmente al gruppo delle *Tre Grazie* (fig. 245), ammirabile per la modellatura dei nudi

Fig. 234 — Particolare dell'*Incendio di Borgo*.
(Fot. Alinari).

torniti, il nostro pensiero evoca la decorazione dei pennacchi sotto le cupole correggesche, dove uno stesso tema: gruppi di figure sopra un fondo di cielo, risulta a un effetto opposto: di prospettiva aerea, invece che di rilievo statuario.

Nessuna traccia dell'antica ampiezza di sfondi nel finto arazzo con la *Presentazione di Psiche all'Assemblea degli dei* (fig. 246):

Fig. 235 — Biblioteca Albertina di Vienna: Disegno per l'*Incendio di Borgo.* (Fot. Braun).

una parete azzurra di cielo, una base marmorea di nuvole, una siepe di forme compatte, brunite da lustro chiaroscuro. Anche

nell'arazzo con le *Nozze di Psiche* (fig. 247), la varietà delle pose, talvolta, come nella figura di Ganimede, sgangherate, la danza di Polinnia, lo slancio delle Ore che gettano fiori sulla mensa, a

Fig. 236 — Biblioteca Albertina di Vienna: Studio per l'*Incendio di Borgo*.

fatica vincon l'inerzia delle forme, che non raggiungono disposizione euritmica entro lo spazio.[1]

---

[1] Il gruppo di *Giove che congeda Amore* con un bacio e l'altro di *Psiche in atto di offrire la cista a Venere* sono studiati sopra fogli della Raccolta del Louvre; l'Accademia Reale di Windsor possiede lo studio per le tre Grazie nell'affresco delle *Nozze di Psiche;* il Museo Walraf-Richartz di Colonia (v. Adolfo Venturi, *Grandi artisti italiani*, cit., a pag. 290), uno schizzo, molto superiore ai disegni citati, per le figure di Mercurio volante verso la terra e di due amoretti; il Museo di Dresda, ancora lo studio di due amoretti (figg. 248 e 249), uno dei quali si vede nell'affresco tra *Venere sul cocchio* e *Venere davanti a Giove.* A questo tempo appartiene anche, secondo ogni probabilità, un bellissimo disegno di *Fanciulla in ginocchio* nella Galleria del Duca di Devonshire, a Chatsworth (fig. 250).

Fig. 237 — Stanza dell'*Incendio di Borgo: L'Incoronazione di Carlo Magno.*
(Fot. Anderson).

Fig. 238 — Stanza dell'*Incendio di Borgo: La Giustificazione di Leone III.*
(Fot. Anderson).

* * *

Raffaello torna a farci sentire il canto piano e soave delle sue linee nella composizione della *Pesca miracolosa* (fig. 251), eseguita con l'aiuto della scuola per una serie di arazzi. Il mare di Galilea è il Tevere, fuggente, tra due rive parallele alla direzione della barca più lontana, verso un remoto orizzonte

Fig. 239 — Stanza dell'*Incendio di Borgo: La battaglia d'Ostia.* (Fot. Anderson).

che ci dà il senso dell'infinito come gli sfondi di Raffaello nel periodo fiorentino. Su quella uniforme luce di mare e di cielo, isolata a poppa della barca come il Redentore nel *Cenacolo* di Leonardo, si eleva l'immagine di Cristo: profilo immoto, mano sospesa. Si protendono verso di lui i pescatori rudi e massicce persone; altri, dalla barca vicina, si chinano, con sforzo erculeo, per ritrarre la rete dalle acque. Quella fatica di muscoli, quello slancio di pose, aggiungono incanto di contrasti al divino isolamento di Cristo, al gesto silenzioso nel silenzio del mare.

Fig. 240 — Biblioteca Albertina di Vienna: Studio per la *Battaglia di Ostia*.

Fig. 241 — Villa Farnesina in Roma: *Storia di Psiche.*

Fig. 242 — Villa Farnesina in Roma: *Storia di Psiche.*

Fig. 243 — Villa Farnesina in Roma: *Storia di Psiche.*

Fig. 244 — Villa Farnesina in Roma: *Storia di Psiche.*

Mai altrove Raffaello diede tanta spirituale altezza all'immagine del Redentore: l'infinito delle acque e del cielo si rispecchia nella profondità dello sguardo, nella calma estatica del gesto.

Fig. 245 — Villa della Farnesina:
Cupido addita Psiche alle Grazie.
(Fot. Anderson).

In alto uno stormo di folaghe vola a cerchi, a cerchi, sopra l'immota distesa del mare.

Eccezione nell'opera tarda di Raffaello, questa sensibilità spaziale, che ridona l'antico incanto al disegno della *Pesca miracolosa*, vien meno agli altri cartoni. Nel cartone per il *Miracolo di San Pietro* (fig. 252), si ammassa, tra spire di colonne tortili,

una folla cui manca respiro d'aria e di spazio; nel cartone per il *Sacrificio in Listra* (fig. 253), gli edifici a pianta circolare e

Fig. 246 — Villa della Farnesina in Roma: *Cupido presenta Psiche agli dei.*

quadrata ingombrano la scena, composta con faticoso apparato classico.

Gran pompa di nicchie, di colonne, di costumi romani e di

Fig. 247 — Villa della Farnesina in Roma: *Le Nozze di Cupido e Psiche.*

pose teatrali, nel cartone per il *Castigo di Elima* (fig. 254), dove tuttavia il complesso ordine delle figure bene accompagna il movimento delle masse architettoniche e segna la traiettoria elittica del cammino tragicamente percorso dal cieco a passi paurosi.

Il calcolo esatto e freddo di equivalenze plastiche tra pieni e vuoti nella Stanza dell'Incendio regge due tra le più solenni composizioni per arazzi: la *Predica di San Paolo* (fig. 255) e la *Morte di Anania* (fig. 256). Da una piattaforma, quasi da un palcoscenico, si presentan gli apostoli nel secondo cartone, come si presentavano, nella *Scuola d'Atene*, Platone e Aristo-

Fig. 248 — Galleria di Dresda: Studio per la Sala di Psiche.

tile all'adunanza dei Savi. Ma qui una tenda vien a chiuder lo sfondo dietro il gruppo compatto, a formare con esso il secondo piano del bassorilievo, che si svolge, nel primo, ad arco improvvisamente interrotto, come di corda spezzata per l'estrema tensione. Le pose, istrioniche in questo disegno, trovano monumentale imponenza nel cartone per la *Predica di San Paolo*, nel gesto trascinatore del Santo.

Il Perugino aveva rappresentato la *Consegna delle chiavi* come una lieta cerimonia, come l'incontro di due cortei nuziali

in una piazza bianca di sole, decorata a festa dal tempio e dagli archi. Un soffio di poesia diversa anima la scena ideata da Raffaello (fig. 257), poesia più intima e raccolta, nonostante lo sfoggio teatrale di classici paludamenti. L'incanto viene, come alla *Pesca miracolosa,* dal paese, dalla malinconia del crepuscolo

Fig. 249 — Galleria di Dresda: Studio per la Sala di Psiche.

che scende sulla campagna fiorita di boschetti, sulle deserte acque del fiume. Cristo si volge appena, ad accennar, con la destra le chiavi a San Pietro, con la sinistra il gregge: bianca figura, sta per sparire, col suo bianco gregge, sopra una via senza fine.[1]

[1] L'Ambrosiana di Milano possiede un serico disegno per lo storpio (fig. 258) nel cartone del *Miracolo di San Pietro;* la Biblioteca Reale di Windsor uno studio per la *Consegna delle Chiav* (v. figura a pag. 197 della Monografia cit.).

Gli affreschi delle Logge, ideati e diretti da Raffaello, sono traduzione pittorica di scolari, e specialmente di Giulio Romano, del Fattore, di Pierin del Vaga; Giovanni da Udine ornò le pareti di grottesche in colori e stucco, richiami, in stile più ampio

Fig. 250 — Galleria del Duca di Devonshire a Chatsworth: Studio di fanciulla. (Fot. Braun).

e ricco, ai tenui arabeschi che ornavano la *Stufetta* del Cardinal Bibiena, commessa a Raffaello nel 1516. Nelle Logge i motivi classici s'innestano a una complessa decorazione cinquecentesca, squillante di colori sui fondi d'avorio o di bronzo dati agli stucchi. Raffaello e la sua scuola, con questo elegante addobbo di fregi e rilievi, portano a nuove altezze l'arte della grottesca,

Fig. 251 — Museo Vittoria e Alberto a Londra:
Cartone per arazzo: *La Pesca miracolosa.*
(Fot. Braun).

Fig. 252 — Museo Vittoria e Alberto a Londra:
Cartone per arazzo: *San Pietro risana uno storpio*
(Fot. Braun).

Fig. 253 — Museo Vittoria e Alberto a Londra:
Cartone per arazzo: *Il Sacrificio in Listra*
(Fot. Braun).

Fig. 254 — Museo Vittoria e Alberto a Londra:
Cartone per arazzo: *Il Castigo di Elima.*
(Fot. Braun).

Fig. 255 — Museo Vittoria e Alberto a Londra:
Cartone per arazzo: *Predica di San Paolo*
(Fot. Braun).

Fig. 256 — Museo Vittoria e Alberto a Londra:
Cartone per arazzo: *La Morte di Anania.*
(Fot. Braun).

preparando i sontuosi rivestimenti di sale e logge nei palazzi dell'ultimo Cinquecento.

Nelle scene bibliche della volta, l'interesse della narrazione ha il sopravvento su quello della decorazione, e ovunque gli scenari son tagliati a colpi di forbice, come per quintė di teatrino popolare. Ecco un sole di carta azzurra sfolgorar di raggi colorati il giardino e la loggia su cui appaiono Isacco e Rebecca

Fig. 257 — Museo Vittoria e Alberto a Londra:
Cartone per arazzo: *Cristo consegna le chiavi a S. Pietro.*
(Fot. Braun).

spiati da Abimelech (fig. 259); ecco l'Eterno scaturire dal roveto, come spauracchio da una scatola per fanciulli (fig. 260), tra grottesche lingue di fiamma, e due curiosi palloncini, raffiguranti le visioni, fiancheggiare una grossa palma, dietro Giuseppe che narra il sogno ai fratelli, proprio come luna e sole fiancheggiavano le vecchie croci dipinte; ecco l'Eterno convocare a passi di balletto gli animali in una scena della *Creazione* (fig. 261). E tuttavia il fiorito scenario che dà all'affresco raffigurante *L'Incontro fra Giacobbe e Rachele* apparenza di arazzetto cin-

quecentesco; la nobile composizione del *Battesimo* (fig. 262), il cui schizzo, nel Museo Britannico di Londra (fig. 263), rinnova l'incanto che emana dalla distesa d'acque della *Pesca miracolosa;* il *Salvataggio di Mosè* (fig. 264), esempio ammirabile di paesaggio classico, bastano a farci comprendere la

Fig. 258 — Galleria Ambrosiana di Milano: Studio per la figura dello storpio risanato da San Pietro. (Fot. Braun).

grandezza che l'arte di Raffaello avrebbe raggiunto anche in questo suo periodo ultimo, quando gli aiuti non l'avessero troppo offuscata.[1]

---

[1] Uno schizzo per la scena della *Divisione delle terre agli Ebrei* (v. Adolfo Venturi, *Grandi artisti italiani* cit., fig. 98) si vede nella Biblioteca di Windsor, ove è anche un disegno per il gruppo di *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso Terrestre,* deformato dalla traduzione pittorica. Non sappiamo se fosse destinato alle Logge un bellissimo schizzo per l'*Ultima cena,* nell'Albertina di Vienna (fig. 265), che certamente non ha alcun rapporto con la volgare composizione dipinta. Il disegnatore studia un effetto notturno, calando lampade dalle volte a vela di un loggiato.

Fig. 259 — Logge vaticane: *Rebecca e Isacco spiati da Abimelech.*
(Fot. Anderson).

Fig. 260 — Logge vaticane: *Mosè al rovo ardente.*
(Fot. Anderson).

Fig. 261 — Logge vaticane: *Creazione degli animali.*
(Fot. Anderson).

Fig. 262 — Logge vaticane: *Il Battesimo di Cristo.*
(Fot. Anderson).

* * *

Nel 1517 l'Urbinate attendeva alle due composizioni per Francesco I: il *San Michele* (fig. 266) e la *Sacra Famiglia*, quasi per intiero traduzioni di scuola, del Fattore la prima, ove mancano le ombre dense di Giulio Romano. La ricerca dello spettacolo ha interamente falsata l'arte dell'Urbinate: le ali multicolori roteano nello spazio, i drappi si torcono come flagelli;

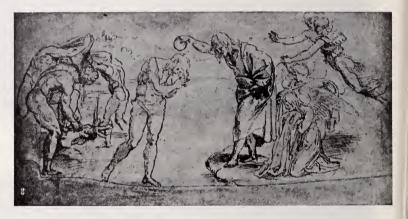



Fig. 263 — Museo Britannico di Londra: Studio per il *Battesimo di Cristo.* (Fot. Braun).

anche il paese, variato da scogli tra seni di mare, è nuovo nella pittura del Sanzio: il gruppo sarà prototipo alle composizioni del Seicento romano e bolognese. L'arte di Raffaello, che conquistava, con la sua pace, i cuori, ora batte colpi di grancassa per stordire e abbagliare il pubblico. Il color delle carni si è fatto di bronzo; l'ala a perpendicolo sembra uno stendardo di metallo smaltato.

Le immagini, che prima avevano tanto respiro di spazio, si agglomerano nel vano di una stanza, intorno al Bambino che si slancia con impeto dalla culla verso le braccia materne, nel quadro della *Sacra Famiglia*, al Louvre (fig. 267), e il lustro metallico dell'ombra indurisce il modellato. Alla pittura l'Urbinate ha posto mano soltanto per colorire lo splendido angelo che nel

protender la corona dà vita a tutto il quadro con lo slancio del suo movimento di ruota, l'angelo suo vicino, e il San Giuseppe, modellato con una tenerezza pittorica del tutto mancante alle altre figure. Nel resto del quadro, il colore sembra di una superficie poco permeabile alla luce. Tutto s'abbronza, si scalda,

Fig. 264 — Logge Vaticane: *Mosè salvato dalle acque.*
(Fot. Anderson)

s'indurisce. L'angelo che protende i fiori porta luce con sè, e par saettato da luce.[1]

Il *San Giovannino* del Louvre (fig. 270), ormai generalmente cancellato dalla serie delle opere di Raffaello, ricorda bensì, per il tono bronzeo delle carni, le figure « di ferro che luceno », ma la varietà dei riflessi, il graduato trasparire dell'ombra, che mette in evidenza la struttura delle forme, rivelano con sicurezza la mano

---

[1] Nella Raccolta della Galleria Uffizî è un delicato disegno del bimbo che vola tra le braccia materne (fig. 268); nella Raccolta del Louvre (fig. 269) uno studio per la *Madonna che tende le braccia al figlio.*

del Maestro nell'immagine di fanciullo, bruna, con grandi occhi ardenti come quelli dell'angelo che sta per gettar fiori sul capo della Vergine e di Gesù nella *Sacra Famiglia* del Louvre. Come dall'ombra di una grotta, a cavalcioni di un ramo d'albero, mentre la luce svanisce nell'aperta campagna, Giovannino addita la luce.

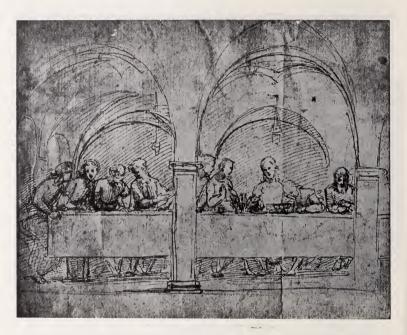



Fig. 265 — Biblioteca Albertina di Vienna: Studio per un *Cenacolo*. (Fot. Braun).

Collocato sopra il quadro della *Bella Giardiniera*, il bronzeo San Giovanni dice tutta la traiettoria raffaellesca, dal chiaror mattinale di quel quadro, soffuso di rosa, al tramonto, ove il bronzo si tinge d'aurei riflessi. Dalla terra arsa, tra le ombre invadenti, fra lo sterpame, il Battista, apollineo di forme, insegna, addita Iddio.

Dal principio sculturale, comune agli affreschi dell'ultima Stanza e a quelli della Farnesina, scaturisce la *Sacra Famiglia* del Prado, detta « la Perla », dove le quattro figure compongono

Fig. 266 — Museo del Louvre: *San Michele.*
(Fot. Alinari).

Fig. 267 — Museo del Louvre: *Sacra Famiglia.*
(Fot. Alinari).

una greve massa prismatica nel paese vario, solcato da lampi, di evidente ispirazione sebastianesca. Ombre dure, crude, rivelano l'intervento di Giulio Romano (fig. 271). Invece nella *Madonna dell'Impannata*, compiuta dal Penni, lo stesso Urbinate formò la testa di Santa Elisabetta, ammirevole nel suo pallore d'oro

Fig. 268 — Galleria degli Uffizî:
Studio per la *Sacra Famiglia* di Francesco I.
(Fot. Alinari).

vecchio. Anche il doppio ritratto del Louvre (fig. 272), attribuito a Sebastiano del Piombo, acceso da fulvi bagliori sul fondo scuro, è fra le tarde opere animate dallo spirito del Maestro.

La *Trasfigurazione* (fig. 273), ultimo sogno d'arte di Raffaello, riposa sugli stessi principii di rilievo scultorio cui s'informano le pitture nella Stanza dell'Incendio e nelle Logge. La folla, divisa in due gruppi, è una folla di statue, fissa al terreno, atteggiata a enfasi teatrale di gesti: il valico d'ombra che separa i gruppi

sembra un sentiero tagliato tra erte scogliere. L'affannosa costruzione delle forme in blocchi di marmo policromi distrugge l'essenza divina dell'arte di Raffaello: la sinfonia delle linee compositive, l'accordo che nelle opere prime l'Urbinate traeva dalle

Fig. 269 — Museo del Louvre:
Studio per la *Sacra Famiglia* di Francesco I.
(Fot. Braun).

onde sonore diffuse nella vastità di uno spazio infinito e vago, come l'ideale, come il sogno.

Difficile scorgere, nella metà inferiore del quadro, la mano di Raffaello, che invece indubbiamente dipinse la testa del Cristo, di una bellezza manierosa, da immagine divota, ma di quel modellato morbido e cereo che sempre distingue l'opera dell'Urbinate nelle pitture di collaborazione (fig. 274). La parte superiore del

quadro (figg. 275 e 276) è anche la più notevole:[1] gli Apostoli si abbattono sulla vetta del monte Tabor, folgorati dalla luce di Dio, al quale i Profeti convergono come a magnete. Alla vigilia della morte, Raffaello riprende il tentativo gloriosamente com-

Fig. 270 — Museo del Louvre: *Il Battista.*
(Fot. Alinari).

piuto dipingendo *San Pietro liberato dal carcere:* l'irradiazione di riflessi artificiali da un centro, l'illuminazione a fiamma di bengala. E la luce che emanava dal Cristo risorto folgorò, simbolo di eternità e di gloria, sul letto funebre dell'Urbinate.

---

[1] Un rapidissimo schizzo per la parte superiore della *Trasfigurazione* è nel Museo Britannico di Londra (fig. 277).

Fig. 271 — Galleria del Prado: *Sacra Famiglia*, detta « la Perla ».
(Fot. Anderson).

* * *

In Firenze come in Roma Raffaello e Michelangelo conquistarono il dominio dell'arte: per tutto il secolo i pittori furono

Fig. 272 — Museo del Louvre: Ritratti.
(Fot. Alinari).

attratti dalla calma luce dell'Urbinate, luce di giorno senza nubi, pacata e pura; affascinati dai bagliori d'uragano fra le tragiche nubi del cielo di Michelangelo. L'ideale dell'Umanesimo, ideale

Fig. 273 — Galleria Vaticana: *La Trasfigurazione.*
(Fot. Anderson).

di elevazione umana, di grazia e di bellezza, stava per spegnersi, e Michelangelo, come i suoi *Profeti*, sentiva tuonare sull'umanità eroica e impotente le minacce del destino, la voce vendicatrice di Dio. Passava per le vie di Roma l'Urbinate, bello e adorato, come le sue *Madonne*, fiori di umana gentilezza; si chiudeva in sè, gigante e incompreso, l'atleta della scultura italiana. In Roma,

Fig. 274 — Particolare della *Trasfigurazione.*

cuore dell'Umanesimo, centro ideale della Rinascita, mèta di pellegrinaggio agli artisti del Quattrocento, Raffaello diede alla composizione nuova ampiezza e complessità. Più si facevan complessi i suoi ritmi tra figura e figura, tra figura e spazio, più si disegnava la monumentalità delle sue composizioni. Sopra grandi scenari, ove la luce prende il suo tono dal soggetto stesso, le figure si raccolgono con moti in cadenza, con gesti da nobiltà come da musica solenne misurati.

Anche la figura umana, delicata e soave a Firenze, sboccia in Roma opulenta e magnifica, dorata dal sole, che dona ai neri

Fig. 275 — Particolare della *Trasfigurazione.*
(Fot. Anderson).

sguardi il fuoco dei suoi raggi, alle carni, ai capelli, riverberi d'aria e di rame; nell'Urbe la tavolozza di Raffaello, prima composta

Fig. 276 — Particolare della *Trasfigurazione.*
(Fot. Anderson).

su gamme, chiare e soavi, di bianchi, di rosei, di biondi, accoglie di preferenza toni caldi, note vibranti di rosso e d'oro; l'atmo-

sfera pacata si anima di contrasti fra ombra e luce; alla linea e alla massa, la composizione aggiunge un elemento: il colore.

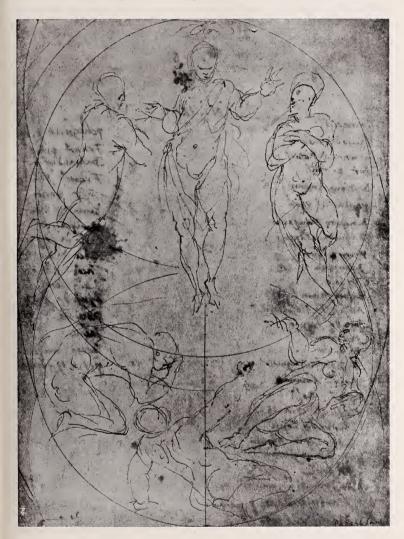



Fig. 277 — British Museum di Londra: Studio per la *Trasfigurazione*.
(Fot. Anderson).

Il rivale poderoso, Michelangelo, spezzò negli ultimi anni l'incanto di quest'arte serenamente classica, fiore dell'Umane-

simo: quando Raffaello volle penetrare nel mondo scultorio del Fiorentino, tradurre in blocchi di marmo le sue morbide immagini, sostituire la definizione geometrica a una risonanza vaga di curve, distrusse l'essenza della propria grandezza e del proprio fascino, la sicurezza del suo orecchio musicale pronto a cogliere, nell'immensità dello spazio, risonanze armoniose: prima dei suoi scolari, fondò l'Accademia di Roma. Nessuno si accorse di tanta decadenza, e l'Italia che s'era esaltata al riso celestiale dello sguardo di Maria nel tondo di Casa d'Alba ed era caduta in ginocchio davanti alla *Madonna* Sistina, pianse la morte dell'artista adorato, quando già la gran luce della sua arte si era velata da anni.

II.

SCOLARI DI RAFFAELLO

GIULIO PIPPI, DETTO GIULIO ROMANO. — Prospetto cronologico della vita e delle opere. — L'opera: nella Sala di Psiche alla Farnesina, nelle Logge vaticane, negli affreschi della Sala di Costantino. — Prime opere del pittore: la " Sacra Famiglia " del Museo del Louvre, la " Madonna che porge fiori al Bambino " nel Romitaggio a Pietrogrado, la " Madonna " della Galleria Pitti a Firenze, il ritratto muliebre della Galleria di Hannover, la " Madonna col Bambino benedicente " nella Galleria di Palazzo Venezia a Roma, il ritratto della cosidetta " Fornarina " nel Romitaggio. — Opera eseguita su disegno dell'Urbinate: la " Perla " della Galleria del Prado a Madrid. — Altr'opera prossima alle ultime forme di Raffaello: " Il Redentore fra la Vergine e il Battista in gloria, San Paolo e Santa Caterina in terra " nella Galleria di Parma. — Partecipazione nella pala di Monteluce. — Replica della " Madonna della Perla ", nel quadro della " Madonna della Gatta " nel Museo Nazionale di Napoli. — Decorazione di Villa Madama nel 1521. — Opere derivate dalla " Trasfigurazione ": Pala col " Martirio di Santo Stefano " nella chiesa omonima di Genova, la " Santa Margherita " nella Galleria di Vienna. — Copia della " Madonna della Seggiola " nella Raccolta del Duca di Wellington a Londra. — Di questo ciclo d'opere, la pala di Santa Maria dell'Anima a Roma. — Giulio Romano a Mantova: Decorazione del Palazzo del Te e sforzi del pittore per avvicinarsi a Michelangelo. — Impressione ricevuta da opere del Correggio.

GIAN FRANCESCO PENNI, DETTO IL FATTORE. — Prospetto cronologico della vita e delle opere. — Partecipazione alla dipintura della " Madonna dell'Impannata " nella Galleria Pitti a Firenze. — La " Madonna del Passeggio " nella Galleria di Casa Bridgewater a Londra. — Partecipazione alla " Visitazione ", al " Cristo sulla via del Calvario ", al gruppo della Vergine col Bambino nel quadro di " Tobiolo ": tutti nel Museo del Prado a Madrid. — L'opera del Penni nelle Logge Vaticane, nei cartoni degli Arazzi, nella Farnesina, nella Sala di Costantino. — Il Penni nella " Incoronazione " di Monteluce. — Ritratto della Fornarina appartenente alla Casa Duveen.

GIOVANNI DA UDINE. — Prospetto cronologico della vita e delle opere. — L'opera: Decorazione delle Logge Vaticane, di Villa Madama, del soffitto della Sala dei Pontefici nell'appartamento Borgia, dell'archivio del castello di Colloredo.

PIETRO BONACORSI, DETTO PERIN DEL VAGA. — Prospetto cronologico della vita e delle opere. — L'opera: Decorazione delle Logge Vaticane. — La pala di " Santa Maria Assunta " a Trevignano. — Aiuto di Giovanni da Udine nella Sala dei Pontefici dell'appartamento Borgia. — Affreschi nella palazzina Altoviti. — Decorazione di palazzo Doria a Genova. — La " Natività " nella Galleria Cook a Richmond (1534), " Madonne " delle Collezioni Northbrook a Londra, Liechtenstein a Vienna, Condé a Chantilly. — Altra " Madonna " nella Cattedrale di Pisa. — Decorazione della cappella Massimi nella chiesa della Trinità e nel palazzo di " Messer Agnolo Massimi " a Roma, di Sale in Castel Sant'Angelo.

POLIDORO E MATURINO. — Notizie della vita e delle opere. — Primi esempi di paesaggio classico nella cappella di Fra' Mariano in San Silvestro al Quirinale. — Elementi michelangioleschi nel quadro dipinto da Polidoro per la chiesa dell'Annunziata, detta dei Catalani, a Messina, ora nel Museo Nazionale di Napoli. — Monocromi delle facciate dei palazzi romani. — " Baccanale " della Collezione del Conte di Pembroke. — Rievocazioni romane.

TOMMASO VINCIDOR da Bologna. — Arazzi fatti eseguire in Fiandra.
ANONIMO SCOLARO NORDICO. — Ritratto di Giovanna d'Aragona al Louvre.
PELLEGRINO ARETUSI, DETTO PELLEGRINO MUNARI O PELLEGRINO DA MODENA. — Notizie. — Opere: Disegno d'ancona nell'Accademia di Venezia, affreschi in San Giacomo degli Spagnuoli.
MARCANTONIO RAIMONDI. — Notizia. — Sue supposte pitture nella Galleria Liechtenstein a Vienna.

Prospetto cronologico della vita e dell'opera di Giulio Romano:

1499 — Nasce da Piero de' Giannuzzi o de' Jannuzzi, nella casa posta ad un canto della via del Macel de' Corbi.

1513 circa — Si pone alla pittura sotto Raffaello d'Urbino.

1515-16 — Partecipa all'esecuzione dei cartoni degli arazzi che si mandarono in Fiandra.

1515-17 — Coadiuva Raffaello negli affreschi della Stanza dell'Incendio.

1517 — Affresca, su disegni di Raffaello, parte della decorazione della *Favola di Psiche* nella Farnesina.

1518 — Coadiuva Raffaello nelle pitture per la Corte Francese.

1518-1520 — Aiuta il maestro nell'esecuzione e nel compimento di quadri allogatigli.

1519 — Con altri « garzoni » di Raffaello attende a decorare e istoriare le Logge vaticane.

1520-24 — Dipinge, insieme con altri scolari di Raffaello, nella Sala di Costantino in Vaticano.

1521 — Colora con Giovanni da Udine la villa del Cardinale de' Medici sotto Monte Mario, oggi Villa Madama.

1522 — Gli muore il padre.

1522, 7 maggio — Baldassare Castiglione scrive al Cardinale Giulio de' Medici, raccomandandogli di saldare il conto per la tavola della *Trasfigurazione* a Giulio Romano « amico mio ».

1524 — Lavora col Fattore nella tavola dell'*Assunzione* per le monache di Monteluce, finita poi dal Fattore solo nell'anno seguente.

1523, 28 marzo — Lettera a Andrea Piperario di Baldassar Castiglione, che gli riferisce giudizî di Giulio Romano sopra anticaglie, soggiungendo:

« Iulio mi ha fatto venire una sete mirabile d'un cameo, il quale « mi scrive aver visto, ed esser cosa eccellentemente bella... ».

1523, 8 maggio — Lettera allo stesso dallo stesso, che mostra desiderare Giulio Romano a Mantova:

« ...arei auto caro aver quelle teste conce, e che Giulio fosse venuto perchè io ho fatto fare alcuni camerini, i quali desidero estremamente di adornare, sicchè quando vi occorrerà in proposito « confortatelo a venire in ogni modo... E però Giulio faria bene a venire, perchè io forse gli farei dar via delli suoi marmi... ».

1524, 29 agosto — Federico Gonzaga scrive a Baldassar Castiglione, incaricandolo di mandargli da Roma il Pippi; e lo avvisa d'aver sospeso ogni lavoro in attesa di servirsi dei consigli di Giulio.

1524, fine — Giulio va a Mantova, al servizio di Federico Gonzaga.

1526, 5 giugno — Federico Gonzaga elegge Giulio Romano cittadino di Mantova.

1526, 13 giugno — Con decreto di questo giorno Federico Gonzaga dona a Giulio Romano una casa a Mantova in « vico Leonis pardi », presso la chiesa di Sant'Andrea.

1526, 31 agosto — È creato nobile e vicario di corte dal marchese Federico.

1526, 20 novembre — Gli è affidata la cura del selciato delle strade.

1526 — Dipinge il ritratto di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere, morto nella fazione di Governolo, presso Mantova, il dì 30 novembre di quell'anno.

1527 — Si compie il muramento del Palazzo del Te.

1528, 1º gennaio-30 aprile — Nota di spese incontrate da Giulio Romano « superior general de le fabriche dell'Ill.mo s. n. » per dipingere nel Palazzo del Te.

1528, 13 febbraio — Con altro decreto, il Gonzaga assolve da ogni dazio i legnami da trasportarsi all'edificio della Resiga concesso a Giulio Romano.

1528, 18 luglio — Il Gonzaga scrive a Giulio di permettere che maestro Battista Scultori serva per una settimana la duchessa sua madre, sebbene si dolga che per ciò diminuisca il numero degli artefici occupati nei tanti lavori intrapresi.

1528, 21 luglio — Federigo Gonzaga concede al pittore il reddito dell'edificio detto la Resiga.

1528, 25 luglio — Il Gonzaga diffida il Pippi che, se a breve tempo non terminasse di decorar con dipinti alcune stanze del Te, provvederebbe « altri pictori che li finiranno ».

1529 — Fa il disegno del monumento per Baldassar Castiglione, posto nella chiesa delle Grazie presso Mantova.

1529 — Disegna le invenzioni da dipingersi nel Duomo di Verona per commissione del vescovo Giovanmatteo Giberti.

1529 — Prende in moglie Elena Guazzi, mantovana.

1530 — Disegna gli apparati trionfali per la venuta di Carlo V a Mantova.

1531, 23-28 gennaio — Spesa fatta da Giulio Romano per pagare i lavoranti alle fabbriche del Gonzaga, tra gli altri Battista da Como, i fratelli Biagio e Andrea del Gonfo, Rinaldo mantovano, Francesco Primaticcio, Luca da Faenza, ecc.

1531, 12 e 14 settembre — Il Calandra scrive al Gonzaga assicurandolo che il Pippi faceva ogni sforzo per compiere i lavori allogatigli.

1531, 1° ottobre — Il Pippi numera a Federico Gonzaga i lavori che già aveva condotti a termine, e, accennando quelli che avanzano, lo assicura che non mancherà di zelo.

1531, 3 ottobre — Scrive il Calandra al Duca avvisandolo che le opere entro il Castello procedono lente per mancanza di denari ed incuria del Pippi.

1531, 5 ottobre — Il Calandra ripete le stesse cose al Gonzaga.

1531, 7 ottobre — Il Duca da Casal Monferrato ordina al Pippi di pigliare artefici ed operai, per compiere il 20 del detto mese i lavori nel Castello di Mantova.

1531, 7 ottobre — Giulio Romano scrive al Duca di Mantova in Casale, dando conto de' suoi lavori nel Castello, degli ordini dati dalla « Ex^tia^ di Madama » per « alcune cosette et ornamenti di nuovo »; e chiede provvedimenti « de li denari a tempo ».

1531, 9 ottobre — Giulio Romano scrive allo stesso circa i preparativi di festa per l'arrivo della novella sposa di Federico.

1531, 12 ottobre — Lettera del Calandra al Duca di Mantova, cui dà conto dei lavori nel Castello e dei preparativi suddetti.

1531, 12 ottobre — Il tesoriere ducale avvisa il Duca d'aver somministrato al Pippi i mezzi necessari.

1531, 14 ottobre — Giulio Romano dà conto al Duca dei lavori del Castello e della fabbrica nuova.

1531, 14 ottobre — Il Duca scrive da Casal Monferrato a Giulio per la costruzione di un ponte sopra cui avrebbe voluto discendere venendo sopra naviglio in Mantova insieme con Margherita Paleologa sua sposa.

1531, 24 ottobre — Il Duca sospende i lavori al Te, e ordina che, terminati gli altri nel Castello, Giulio si occupi della « fabbrica nova ».

1531, 31 ottobre — Giulio Romano scrive al Duca di avere bene compreso il suo volere e cominciato ad eseguirlo.

1531, 1° novembre — Lo stesso ordina al Pippi di eseguire una scala coperta per la quale si vada alla *Grotta* presso la « fabbrica nova ».

1531, 10 novembre — Il Duca Federico Gonzaga rimprovera Giulio per non avere compiuto il lavoro commessogli, e lo minaccia del suo sdegno se prontamente non riparerà alla sua lentezza.

1531, 11 dicembre — Pagamento a Gian Battista de Bertani pittore e ad altri per lavori nella facciata della fabbrica nuova sulla loggetta che guarda sul giardino nuovo e in un oratorio in Castello, dal 1° ottobre al 16 novembre 1531. Il pagamento è vistato dallo «Sp. D. Julium Romanum superior general. fabr.».

1531 — Il Pippi ha dipinto due storie nella cappella d'Isabella Boschetta in Sant'Andrea di Mantova, e fatta la tavola con l'*Adorazione de' Pastori e i Santi Longino e Giovanni Evangelista* per l'altare della cappella stessa, ora nel Museo del Louvre a Parigi.

1532, 5 gennaio-28 giugno — Ordine di pagamento per alcuni lavori eseguiti al Te dallo stuccatore maestro Andrea de Conte, vistato da « Julius Romanus ».

1532, 8 marzo-30 settembre — Nota di spese occorse a Fermo di Caravaggio pittore per lavori nel Palazzo del Te: la metà d'un tondo in mezzo alla volta della Camera de' Giganti, « nel quale ha fatto il tempio de Jove in prospetiva con colonelli e balausti e cornizamenti »; la porta del palazzo nella facciata verso la peschiera, « depinta da molti e varij figurj e balausti »; la facciata verso la peschiera della loggia « con figurj varij grandi del naturale con varij spolij e troffej e cornisamenti ». La nota di spese è vistata da « S. D. Julium Romanum superior generall. ».

1533, 2 novembre-31 dicembre — Invita a pagare lo stuccatore Bisio de' Conti per aver lavorato nel Palazzo del Te, a seconda della commissione datagli.

1533-34 — Dipinge nel Palazzo del Te le *Storie della vita umana*.

1533-34 — Il pittore eseguisce le *Storie di David* nel grande atrio del Palazzo del Te.

1534, 15 aprile — Invita il tesoriere a soddisfare Fermo da Caravaggio per aver dipinto nel Palazzo del Te.

1534, 4 agosto — Invita il tesoriere a pagare Rinaldo mantovano per aver dipinto nel Palazzo del Te, dal 1º marzo 1532 all'ultimo di luglio 1534, eccettuato il mese di novembre 1532, nel quale s'adoprò per « far aparato della comedia de castello per lo imperatore (Carlo V) ».

1535 — È chiamato a Ferrara da Ercole II per riedificare il Castello di Ferrara rovinato da un incendio e per decorare il Belvedere; ma nessuna di queste opere eseguì.

1535 — Fa le decorazioni dei portici del pubblico macello.

1536 — Torna a Mantova, e fa forse in quest'anno, in un piccolo quadro di una *Natività*, il ritratto di Isabella Boschetta.

1536 — Dipinge la così detta Sala di Troia nel Castello.

1538, 23 maggio — Lettera di Giulio al Duca di Mantova, con la quale gli dà conto dei lavori de' suoi aiutanti per la fabbrica presso Corte Vecchia.

1538, 13 giugno — In altra lettera al Duca per gli stessi lavori, dice d'aver « fatti li cartoni circa alla sala, acciò li depintorj non stiano in tempo a fare li loro ». Soggiunge d'aver lavorato « tutte le feste di pasqua con la febre », desideroso di servire Sua Eccellenza.

1538, 13 luglio — Fa sapere al Duca quali sieno le trattative iniziate con lavoranti « per la fabbrica del Castello cioè quella che confina con Corte vecchia ».

1538, 16 luglio — Scrive al Duca di avere assistito « Madonna Ex.^{ma} sua madre » (Isabella d'Este) nell'acquisto di cinque camei, e d'averle presentato a nome del Duca, quadri anche di paese, de' quali Ella ha ritenuto « il fiore de tutti: diciotto quadri in tavola e quattro in tela ».

1539 — Trova ripari alle acque del Po perchè non allaghino Mantova.

1539 — Rinnova la chiesa di San Benedetto di Polirone.

1540, 28 giugno — Per la morte di Federico Gonzaga, avvenuta in questo giorno, il Pippi fa l'apparato funebre.

1541 — È invitato a Parma per rifare gli affreschi della *Madonna della Steccata,* ma, non potendo rendersi all'invito, si propone di fare disegni e cartoni per uso del pittore Michelangelo Anselmi.

1542, 24 febbraio-15 settembre — Fa disegni a Don Ferrante Gonzaga per argenti di Corte.

1543 — È chiamato a Bologna, ove fa il disegno per la nuova facciata di San Petronio.

1544 — Architetta la propria casa a Mantova.

1544 — Architetta di nuovo il Duomo di Mantova.

1546, 23 ottobre — Fa testamento.

1546, 1° novembre — Muore in Mantova.

Tra gli scolari dell'Urbinate, Giulio Romano,[1] che più di tutti incontrò fortuna e onore, seguì nelle prime opere fedelmente e quasi religiosamente il maestro, per allontanarsene poi, ingi-

---

[1] Bibliografia su Giulio Romano: VASARI, in *Le Vite,* ed. Sansoni, V, Firenze, 1880; BALDINUCCI (FILIPPO), *Notizie,* IV, 1769, p. 1; FACCIOLI (FRANCESCO), *La Sala dei Giganti nel Palazzo del Te presso Mantova,* Verona, 1833; D'ARCO (CARLO), *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano,* II ed., Mantova, 1842; ID., *Delle arti e degli artefici in Mantova,* Mantova, 1857; MAZIO, *Studî,* 1872, p. 267; RICHTER (JEAN PAUL), *Giulio Romano,* in *Kunst und Künstler* del Dohme, 1878, III, 2; GALLI (B.), *Di un prezioso dipinto in Monza,* in *Arte e Storia,* II, 1883;

gantendo le forme, innalzando macchinose costruzioni, senza più traccia dell'euritmia, essenza del genio di Raffaello. La facile fama dal grande Maestro irradiata sui discepoli collaboratori, li inebria ben presto, inducendoli a cercare, sulle orme di Michelangelo, il paradossale e il gigantesco. Già nella decorazione della Sala dell'Incendio, della Farnesina e delle Logge, il genio dell'Urbinate si era vòlto alle forme del Buonarroti, rinunciando, per amore di statuaria imponenza, al ritmico ondeggiamento delle masse; i discepoli, non avvertiti di ogni dissonanza dal sottil senso acustico proprio del Maestro, cadono, intrecciando ai motivi della composizione di Raffaello motivi michelangioleschi, nelle più stridule disarmonie. Come la linea e la forma, divien forzato il chiaroscuro: alle belle tonalità bionde, proprie dell'Urbinate durante il periodo fiorentino, ai colori della seconda Stanza vaticana, accesi di sole, succedono, nelle opere tarde, e spesso per intervento dei discepoli, le tinte di nerofumo bersagliate da Sebastiano del Piombo. Ed ecco Giulio Romano appesantire sempre più le ombre; Gianfrancesco Penni, detto il Fattore, tinger di rosso mattone le carni delle sue figure. In tutti, a poco a poco, si perde la misura della composizione, come del chiaroscuro e del colore.

Dopo aver dipinto, nella Sala di Psiche alla Farnesina, i nudi gagliardi delle tre Grazie e il triangolo curvilineo con *Psiche dinanzi a Venere,* Giulio Romano lavora nelle Logge, accanto a Giovanni da Udine, al Penni, a Pierin del Vaga, a Pellegrino da Modena. Si riconosce l'opera di Giulio nelle volticelle con *Storie di Giuseppe e di Mosè* (fig. 278), soprattutto nella gran forza d'ombre che dà

Venturi (Adolfo), *Künstler Briefe*, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, XXXIII, 1888, p. 12; Davari (Stefano), *Descrizione del Palazzo del Te in Mantova, di Giacomo Strada*, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga, in *L'Arte*, II, 1899, pp. 248 e segg., 392 e segg.; Hertz (H.), *Auffindung des Bücher des Numa Pompilius, Affresco des Giulio Romano aus Villa Lante*, in *Strenna Helbigiana*, 1900, p. 129; Dollmayr (Hermann), *Giulio Romano und das Klassische Altertum*, in *Jahrbuch der Kunst des Allh. Kaiserh.*, XXII, 1901, 178-221; Meder (Josef), *Zwei Kartonzeichnungen Giulio Romano*, in *Jahrbuch* sudd., XXV, 1905, pagg. 80-85; Planiscig (Leo), *Ein neu aufgetauchtes Bild von Giulio Romano*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLI, 1919, pagg. 231-7; Vaucaire (Maurice), *Fructus Belli, Tapisseries d'après les cartons de Jules Romain*, in *Les Arts*, XIX, 1917-8; Vogel (Julius), *Giulio Romano, Biographisches über seine Jugend und Lehrzeit*, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIII, 1920, pagg. 52-66.

rilievo al corteo di *Giacobbe sulla via dell'Egitto* (fig. 279), nella scenografica visione dell'*Eterno che porge le tavole della Legge a Mosè sul Sinai* (fig. 280), nelle linee a zig zag, segnate da gruppi umani e da onde al *Passaggio del Mar Rosso*, nel bellissimo particolare della donna in primo piano avvinta da un putto

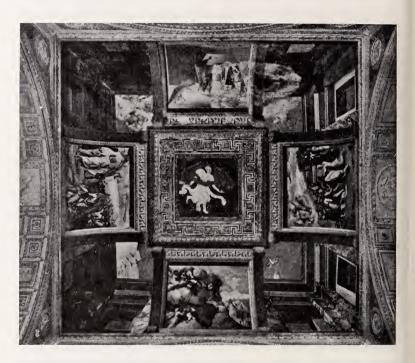



Fig. 278 — Volticella con *Storie di Mosè*, nelle Logge vaticane. (Fot. Alinari).

e dell'altra che s'abbatte con impeto, a baciare la terra della salvezza. Da Giulio Romano fu colorito anche uno dei migliori scomparti delle Logge, *Mosè salvato dalle acque*, con lo statuario gruppo di giovani donne sopra un serico paese: un continuo trascolorar di tinte, una composizione più robusta e costrutta distingue l'opera sua da quella dei collaboratori. Ma egli cade nelle esagerazioni coloristiche, abusando di verdi, di rossi, di gialli fosforici, con un effetto d'iridescenza, quasi d'illuminazione a

bengala, che diviene più intenso e teatrale nella scena di *Giuseppe intento a spiegare i sogni al Faraone.*

Gli affreschi della Sala di Costantino furon diretti da Giulio Romano, che vi ebbe parte preponderante. Difficile rintracciarvi il concetto iniziale raffaellesco, tanto si presenta denso e clamoroso l'insieme della decorazione coi finti arazzi storici

Fig. 279 — Logge vaticane: *Giacobbe sulla via dell'Egitto.* (Fot. Alinari).

appesi alla parete sopra gli zoccoli a rilievi monocromi e fra le nicchie erette per i troni dei Pontefici, ornate di baldacchini sospesi a conchiglie barocche, di figure allegoriche sedute al primo piano, di cariatidi con svolazzanti cartigli al secondo. Ne risulta un insieme tumultuoso e sovraccarico, certamente non conforme al concetto che ispirò gli schizzi di Raffaello. Forse l'idea prima venne soltanto falsata dallo spirito dei continuatori, dal barocchismo incipiente di Giulio Romano, ma nelle condizioni attuali è impossibile ricostruirla. Abbiamo tuttavia la certezza che

Raffaello lasciò disegni a Giulio e al Fattore, come dimostra uno studio di nudo (fig. 281) per il guerriero che nella *Battaglia di Costantino* precipita dalla riva entro il fiume, facendosi riparo dello scudo. Due altri studi (fig. 282) sembrano riferirsi a due immagini, di poco variate dai traduttori, nello stesso affresco.

La *Battaglia di Costantino contro Massenzio* (fig. 283) ha caratteri evidenti di Giulio Romano, nelle carni di lucido bronzo,

Fig. 280 — Logge vaticane: *Mosè riceve le tavole della Legge.* (Fot. Anderson).

nelle occhiaie scure, nella incessante ricerca di movimento: svolazzi di gonnelline, torsioni di code e di criniere, guizzo di muscoli nei torsi nudi e sotto le maglie cangianti. La schiera delle figure, inclusa da rette quasi parallele, è fitta, come cortina di membra annodate: non è distanza fra quelle statue di stucco policromo.

Il barocchismo di Giulio si sbizzarrisce nelle nicchie contigue alla *Battaglia* (fig. 284.), ove il quattrocentesco baldacchino

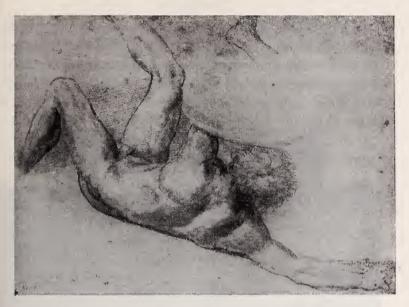



Fig. 281 — Raffaello: Studio di combattente, nella Raccolta del Duca di Devonshire a Chatsworth.

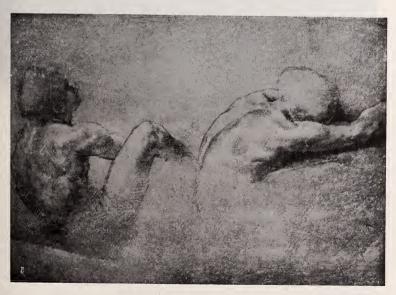



Fig. 282 — Raffaello: Studio di combattenti, nella Raccolta Taylor di Oxford.

di velluto controtagliato stona con gli svolazzi dei cartigli e dei manti, col grosso cartoccio della conchiglia. Le tinte, nella nicchia del pontefice Silvestro, trascolorano di continuo: la figura della Religione è malata di cangiantismo. Invece nell'immagine della Giustizia, che fiancheggia, insieme alla Carità, il trono di Urbano I (fig. 285), Giulio ottiene, dipingendo a olio, una bella intonazione velata di carni e un armonioso accostamento della veste di un verde ingiallito al grigio del pilastro.

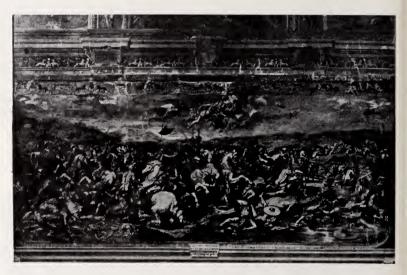



Fig. 283 — Giulio Romano: *Battaglia di Costantino contro Massenzio* nella Sala detta di Costantino, in Vaticano.
(Fot. Alinari).

Gli angeli vicini a Urbano e il gruppo della Carità, gioioso e delicato a un tempo, hanno carni infocate: le mani stesse del pontefice sembran di rame sopra la vampa.

Anche la composizione raffigurante *Costantino che arringa i soldati*, mentre nel cielo appare la croce portata da angeli (fig. 286), è opera di Giulio Romano. Nonostante svolazzi sopra svolazzi di stoffe, di piume, di nuvole, e il tumulto del gruppo d'armigeri che s'aduna intorno a Costantino, la composizione, nella sua vuota teatralità, non riflette più un raggio della luce

di Raffaello. Vesti, carni, edifici, tutto è tirato a lucido, e sotto le nubi piombifere le ombre si fan di piombo. L'imbarocchimento continua nell'arricciarsi dei drappi in volute a chiocciola, nel dilagar verso terra delle vesti dei pontefici. Il cartoccio barocco formato dal nano color di rame e bronzo, che si mette

Fig. 284 — Giulio Romano:
Nicchia del pontefice Silvestro I, nella Sala di Costantino.
(Fot. Anderson).

un pomposo elmo sul capo ricciuto, ha una replica nel Museo di Le Puy (fig. 287), esempio del capriccioso talento decorativo di cui Giulio dà prova in alcuni disegni per ornamenti nel Christ Church College di Oxford.

Tra le prime opere del pittore è il quadretto rappresentante *Sant'Anna e Sant'Elisabetta coi due bambini*, nel Museo del Louvre (fig. 288). La Sacra Famiglia si è rifugiata all'ombra

di una tenda, che nasconde in parte un gruppo d'alberi, come grosso paniere di foglie di un verde lucente. Gesù, fanciullone robusto e florido, si è alzato in piedi sulla culla per far accoglienze festose a Giovannino; la Vergine sorride al gruppo infantile. I modelli del Sanzio sono presenti e vivi al pittore, che

Fig. 285 — Giulio Romano:
Nicchia di Urbano I, nella Sala di Costantino.
(Fot. Anderson).

sopra essi forma i corpi rotondi dei fanciulli, la testa di Elisabetta pensosa nell'ombra, fasciata nel manto come le immagini della *Trasfigurazione* dipinte da Giulio. Tanta prossimità di tipi, e la gentilezza del gruppetto che riecheggia nel suo movimento la curva della tenda e del mazzo d'alberi, ci spiegano la vecchia attribuzione a Raffaello, non ancor cancellata dal quadretto del Louvre, sebbene nell'atteggiamento della Vergine sia uno studio

di leggiadria manierata e civettuola estraneo alle immagini del Maestro, e il tono delle carni, bronzeo sulla luce giallo chiara dell'orizzonte, la lumeggiatura fitta e greve delle piante, non lascino dubbio di veder qui un'opera giovanile, fresca e piacevole, di Giulio Romano.[1]

Prossima di forme al quadretto del Louvre, la *Madonna che*

Fig. 286 — Giulio Romano: *Costantino arringa i soldati.* (Fot. Anderson).

porge fiori al Bambino, nella Galleria del Romitaggio a Pietrogrado (fig. 290). Come nel primo quadretto, i bianchi non hanno l'intensità chiassosa comune alle tarde opere di Giulio; la grana delle ombre è ancora diffusa e morbida sui volti opachi, non penetrati di raffaellesco chiarore; e la capigliatura, che più tardi Giulio compone di lucida seta, si arriccia lanosa come vello di agnellino sulla testa ridente del bimbo. La Vergine è

[1] È di questo tempo la piccola *Sacra Famiglia* della Galleria Pitti a Firenze, ove si nota un accostamento alle forme del Sodoma nel San Giuseppe avvolto d'ombra (fig. 289).

la *Fornarina* Barberini coi vigorosi e plastici lineamenti, ma trasformata dal furbo sorriso proprio alle immagini di Giulio: le forma sfondo un maestoso edificio, con portali classici e colonne.

Fig. 287 — Giulio Romano: Figura decorativa, nel Museo di Le Puy.

Più tardi il pittore replica quest'opera primitiva in un quadro della Galleria degli Uffizî a Firenze, ma le carni, non ammorbidite da grane d'ombra, lisce e lustre, emergon dal fondo nero per chiassosi riverberi; la Vergine, sempre più distratta al richiamo del

figlio, occhieggia curiosa. La testa della madre poggia su quella del bimbo, ma in quel posare non è più il gioioso abbandono, che

Fig. 288 — Giulio Romano: *Sacra Famiglia*, nel Museo del Louvre. (Fot. Alinari).

al quadro di Pietrogrado serba un riflesso della luce di tenerezza raggiante dall'arte di Raffaello.

Al tempo stesso in cui Giulio Romano velava delle sue ombre intense le forme della piccola *Sacra Famiglia* del Louvre, eseguì

Fig. 289 — Giulio Romano: *Sacra Famiglia* nella Galleria Pitti.
(Fot. Brogi).

anche il ritratto muliebre attribuito a Raffaello nella Galleria di Hannover (fig. 291), ricordando la *Dama velata*. L'opera di imitazione non ha tuttavia più traccia della morbidezza cromatica che ci delizia nel ritratto Pitti: all'effetto di colore degno

Fig. 290 — Giulio Romano: *Madonna col Bambino* nella Galleria del Romitaggio a Pietrogrado. (Fot. Braun).

di pennello veneziano, che l'Urbinate trae dalla pesante seta grigio-perla e dalle carni dorate, si sostituisce un effetto di chiaroscuro, di lustri fra ombre grevi e carboniose. Anche la fidiaca

Fig. 291 — Giulio Romano: Ritratto, nella Galleria di Hannover. (Fot. Bruckmann).

serenità del modello abbandona l'immagine che dall'ombra della tela ci guarda con occhi di vetro, indifferenti, occupata a gingillar le belle mani tra le pieghe delle stoffe.

Ancor Giulio lavorava nella bottega di Raffaello quando eseguì la *Madonna col Bambino benedicente* nella Galleria di Pa-

lazzo Venezia a Roma (fig. 292). La *Fornarina,* quale ci appare nel ritratto della Galleria Barberini, è il modello della Vergine dai forti lineamenti romani e i larghi occhi tenebrosi, ma sorriso e sguardo lumeggiano di grazia civettuola il volto grave che Raffaello accende di sole; con ricercatezza preziosa son dipinti i grossi

Fig. 292 — Giulio Romano: *Madonna col Bambino* in Palazzo Venezia a Roma.

fili di seta nella capigliatura bionda, e disposti i drappi alla foggia classica, aderenti, stretti al busto, per amore di unità formale. Gli occhi puri di Raffaello son diventati occhi ladri; la Madonna si è tocca di rossetto labbra e guance, di bistro gli occhi, e sfoggia una capigliatura di un inverosimile oro freddo e brillante, che volge al verde. Tutte le tinte sono falsate, ma l'insieme è pia-

cevole. Lo spontaneo ritmo della composizione di Raffaello vien meno: la posa del bambino, studiata secondo principii michelangioleschi d'intersezione di piani, non raggiunge l'intento architettonico; e tuttavia il gruppo, disposto lungo una linea trasversa che taglia l'ombra della stanza e guida il nostro occhio alla penombra di un vano interno, appare nobilmente composto. Il buio si addensa intorno, rilevando le forme statuarie per sfumare lontano nel dolce chiaror della casa che apre una porta dietro l'altra, sopra stanze deserte. L'umanità ideale di Raffaello non è più nella vacua beltà della Vergine e del Bambino, ma l'intima dolcezza della sua voce si raccoglie lontano, nella penombra della casa silenziosa. Il colore è festoso: il turchino del manto s'imbianca alla luce, anima il rosso violaceo, il rosso vinoso della veste; preziosamente il drappo bianco del capo si tinge di roseo e di azzurrino, come nella penombra grigia dell'interno s'inazzurrano le ali della colomba.

A imitazione della così detta *Fornarina* nella Galleria Barberini, Giulio dipinse un *Ritratto muliebre* nella Galleria del Romitaggio a Pietrogrado (fig. 293), ripetendo anche il gesto di una mano che trattiene il velo sul petto, e cingendo di un'armilla gemmata il braccio, di un turbante allucciolato i capelli bruni. Il modello del ritratto è lo stesso, ma i lineamenti hanno perduta la loro plastica solidità, il volto la freschezza di frutto colorito dal sole, spalle e braccia la marmorea purezza. Ombre negre maculano e sfioriscon le carni lucenti; il braccio destro, piegato ad angolo, in posa forzata e accademica, palesa la consueta ricerca di squadro scultorio, e del tutto frange il ritmo con bella semplicità raggiunto dal Maestro nel quadro Barberini: la schematica posa, che, tradotta da un pittore arcaico, avrebbe potuto condurre a un capolavoro, sconnette questa forma foggiata a cinquecentesca rotondità. L'arte di Raffaello, espressione di perfetta euritmia, è stata fraintesa da tutti i suoi scolari, compreso Giulio Romano, di rado capace di svolgere senza qualche stonatura una linea compositiva. E tuttavia, anche in questa imitazione di un'opera del Maestro, Giulio ri-

vela le proprie doti nel vigor delle ombre, nel fuoco dello sguardo, nella eleganza della mano poggiata sul petto; cerca effetti pittorici

Fig. 293 — Giulio Romano: Ritratto, nella Galleria del Romitaggio. (Fot. Braun).

nelle luci che si dibattono tra le ombre di un monumentale loggiato.

Giulio Romano colorì, imitando, nei lampeggiamenti del paese tutto frecciato di luce, le opere di Sebastiano del Piombo,

la *Sacra Famiglia*, nota col titolo di *Perla* e col nome di Raffaello nella Galleria del Prado a Madrid, certo ideata dall'Urbinate nel monumentale blocco delle figure. Le ombre intense e i metallici luccichii non lasciano dubbi che l'opera del Prado sia stata per intiero dipinta da Giulio Romano. Gli stessi strali di luce saettano un lembo di cielo e il paese cupo nel quadro di Parma (fig. 294) raffigurante il Redentore fra la Vergine e il Battista sopra le nubi, San Paolo e Santa Caterina sopra la terra oscurata da azzurri nembi. La nobiltà di Raffaello ancora si riflette nelle forme ben proporzionate, nei lineamenti regolari, nello studio di elezione e di grazia che traspare da ogni gesto, da ogni piega di stoffe, da ogni onda delle chiome leggiadramente annodate. E tuttavia la ricerca di venustà e di grazia rasenta, come sempre in queste opere prime di Giulio Romano, il preziosismo: troppo si sente lo studio di agghindar la leggiadra statuina della Santa plasmata sui modelli della *Trasfigurazione*, come il Cristo, che sale a braccia aperte sullo sfondo giallo di luce, tra la grossa Vergine e il Battista. Figurone di maniera, San Paolo monta la guardia, con la spada sguainata, ai piedi di quel trono di nuvole. Il quadro, a lungo ritenuto opera di Raffaello, è tra le composizioni migliori di Giulio Romano, organica e avvivata dalla visione romantica di quel lembo di terra oppresso da azzurre nuvole incombenti, veduto come traverso l'angusta apertura di una grotta. Abbiamo negli affreschi di Mantova motivi di evidente impronta correggesca, impronta che si nota anche nel quadro di Parma, negli angeli che scherzano tra le nuvole, sgabello ai piedi di Cristo e del Battista, come gli angioletti del Correggio fra le nuvole che portano al cielo gli Apostoli nella cupola di San Giovanni a Parma.

In questo periodo, dopo aver dipinti fra ombre abbagliate i due angeli che gettan fiori sul sepolcro della Vergine e i due angioletti oranti, nella pala della Madonna di Monteluce, Giulio Romano più che mai s'affatica, nel quadro della *Madonna della Gatta* a Napoli (fig. 295), a lustrar le sue immagini di bronzo, perchè diventin corrusche, tra il nerofumo dell'ombra. È una re-

plica della *Madonna della Perla*, dipinta da Giulio su disegno dell'Urbinate, ma bastano leggiere varianti nella disposizione della

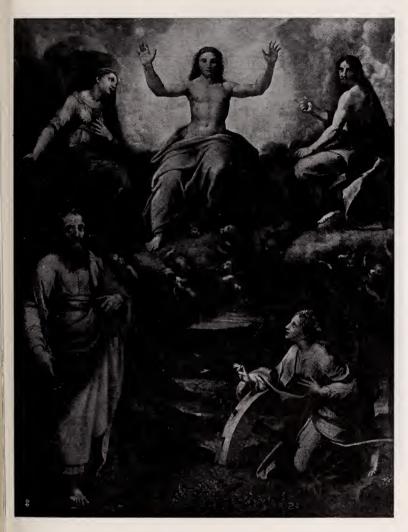



Fig. 294 — Giulio Romano: *Cristo in gloria e Santi*, nella Galleria di Parma. (Fot. Anderson).

culla e nell'atteggiamento di Giovannino a rompere la serrata unità architettonica che nel quadro del Prado rivela il genio di

Raffaello. Le quattro figure, strette una all'altra come parti di un pilastro a fascio, si slegano nel quadro di Napoli, perdendo l'antico

Fig. 295 — Giulio Romano: *Madonna detta della Gatta* nella Galleria Nazionale di Napoli. (Fot. Anderson).

valore architettonico. Come un Ghirlandaio del Cinquecento, Giulio non si sazia di particolari: da un cestello, tra gli utensili di lavoro muliebre, spunta un libriccino di preghiere; il pavimento è un musaico di marmi chiazzati; un gatto guarda fisso coi suoi

occhi di vetro; un cagnolo passeggia per la stanza; presso una porta aperta s'innalza un prezioso candelabro cinquecentesco, e di là dalla porta si vedono, come nel quadro di Palazzo Venezia, due stanze: nella prima due colombe; sulla soglia della seconda

Fig. 296 — Giovanni da Udine e Giulio Romano: Decorazione di soffitto, nella Villa Madama a Roma. (Fot Anderson).

Giuseppe ammantellato, in un'atmosfera d'ombra lucente. Ma la penombra, che nel quadro di Palazzo Venezia infondeva alle nude stanze un senso d'intima pace, è svanita dall'opera di Napoli, pretensiosa, forzata negli effetti chiaroscurali.

Stava allora Giulio Romano lavorando, con Giovanni da Udine, alla decorazione di Villa Madama, e dipingeva, o meglio chia-

roscurava con grevi ombre e intensi luccichii, i muscolosi putti (fig. 296 e 297) che giocano con la palla e coi cigni. Le divinità incluse entro gli scomparti di un soffitto si ritrovano, con le stesse forme piccine e plastiche, a comporre le scene romane della raccolta Hertz (fig. 298), alcune delle quali, nelle pieghe fluenti e calligrafiche e nella serica illuminazione, rivelan l'aiuto

Fig. 297 — Giulio Romano: Particolare del soffitto.
(Fot. Anderson).

di Perin del Vaga. Il serico paese, che forma scenario alla fuga di Clelia, il simulacro (fig. 299) del Tevere coi due gemelli punteggiati di luce, romanamente modellati, il gruppo dei soldati dormienti presso una tenda, mucchietto bronzeo in cui i riflessi ricercano e definiscono i singoli volumi, sono tra le maggiori creazioni del discepolo di Raffaello, rivelazioni di un momento felice in un'arte che spesso cade nell'enfasi.

Come il quadro di Parma, è tutta popolata d'immagini uscite dalla *Trasfigurazione* la pala raffigurante il *Martirio di Santo*

Stefano, nella chiesa di Genova dedicata al Santo (fig. 300). Le stoffe aggomitolate, accartocciate, gli svolazzi delle vesti che

Fig. 298 — Giulio Romano: Scena romana, nel a Casa Hertz, a Roma. (Fot. Anderson).

sbandierano al vento, i cumuli delle nuvole e il minuzioso frastaglio del paese creano un continuo balenìo di luci nell'atmosfera

Fig. 299 — Perin del Vaga: Scena romana, nella Casa Hertz, a Roma. (Fot. Anderson).

fumida e greve, lo stesso balenìo del quadro di Parma, ma più fitto e più intenso. I riflessi di cui Michelangelo si vale per dar risalto e vita ai piani delle forme giganti, trasportati sui capricciosi frastagli lineari di Giulio Romano, e nella pece del-

Fig. 300 — Giulio Romano: *Martirio di Santo Stefano* nella Chiesa del Santo, a Genova.
(Fot. Alinari).

l'ombra, si trasformano in un crepitìo di luci che si propaga per tutta la scena. L'opera è un centone di motivi raffaelleschi, ove figure tornite e agghindate da corone di riccioli accentuano la grottesca bruttezza dei manigoldi e una mimica teatrale esprime con enfasi l'estasi del Santo e la ferocia dei persecutori dagli occhi sbarrati, come demoniache lanterne. Tuttavia il pittore ottiene qualche buon effetto di risalto disponendo a cerchio le immagini e valendosi di un luminismo superficiale, che sembra un compromesso fra le luci della *Trasfigurazione* di Raffaello e i lampeggiamenti della *Resurrezione di Lazzaro* dipinta da Sebastiano del Piombo a gara con l'Urbinate.

Altra opera derivata dalla *Trasfigurazione*, con una immediatezza che la dimostra eseguita, al pari del quadro di Genova, a breve distanza dalla morte di Raffaello, è la *Santa Margherita* della Galleria di Vienna (fig. 301), libera replica, come un quadro del Louvre attribuito al Maestro, di un perduto modello dell'Urbinate. Nel quadro del Louvre, probabile opera del vecchio Garofalo, la Santa avanza di fronte; nel quadro di Vienna si presenta in linea trasversa, con la testa china; e per lo studio di definizione dei piani plastici rievoca le ultime opere di Raffaello. Simile è nelle due pitture la scogliera che addensa ombre, simile il mostro, ma ben più vicina all'arte di Raffaello l'opera di Vienna, tutta lustri bronzei nel bitume dell'atmosfera che l'altra del Louvre, dove il ritmo della posa e gli alberi a destra, curvi e morbidi, rivelano un'educazione emiliana. Il quadro di Vienna è tipico di Giulio e ripete tutte le caratteristiche di questo gruppo di pitture animate da riflessi della *Trasfigurazione:* il chiaroscuro intenso, i drappi aderenti come panno umido alle forme statuarie, i colori lucidi e falsi, l'orpello delle chiome di un oro giallo appariscente e stonato. Così nel copiare, in un quadro della Raccolta del Duca di Wellington ad Aspley House, il gruppo della *Madonna della Seggiola* (fig. 302) senza Giovannino, Giulio Romano trasforma la fiorente popolana di Raffaello, immagine di maternità soave e calma, nel suo proprio tipo muliebre, gaio e civettuolo, con grandi occhi cerchiati,

tutto luccichii d'oro nelle trecce e nei nastri che l'adornano. La fiamma di un candelabro ardente presso il gruppo scoppietta

Fig. 301 — Giulio Romano: *Santa Margherita* nella Galleria di Vienna.
(Fot. Löwy).

nell'ombra del fondo come le luci che dardeggiano i bituminosi paesi di Giulio.

Fig. 302 — Giulio Romano: Copia della *Madonna della Seggiola* nella Raccolta del Duca di Wellington ad Aspley House. (Fot. Braun).

Sempre di questo ciclo la macchinosa pala di Santa Maria dell'Anima (fig. 303). Un portico cinquecentesco, simile a quello del Palazzo del Te in Mantova, con statue entro nicchie, forma circolare sfondo alla scena: da esso, per una scala, si giunge al rifugio di Maria, che s'innalza, tra i Santi Marco, Rocco e Giuseppe, nell'ombra adunata, come nelle pale di Fra' Bartolommeo, da un ampio baldacchino. Tutti gli altri motivi son tratti da Raffaello, tutti i tipi sono raffaelleschi: il leone di San Marco è copiato dalla *Visione di Ezechiele* nelle Gallerie di Firenze, l'immagine di Giuseppe ripete l'atteggiamento che aveva nella *Sacra Famiglia* del Louvre, con nuova irrequietezza e slancio; il Bambino Gesù, quello del putto che s'arrampica sulle ginocchia della *Madonna della Rosa* al Prado, ma senza l'antico equilibrio: lo studio di moltiplicare i piani alla maniera michelangiolesca e d'infondere movimento alle masse fa cadere Giulio nel disordine, nel tumulto. Ombre negre contornano i turgidi muscoli sulle gambe del bambino; riflessi chiassosi rimbalzano da figura a figura nell'ombra densa, come per gioco di specchi; e i tre angioloni dall'alto sembrano ruinare sullo statuario gruppo di Maria col Figlio. In quella ricerca di abbagliare, che lo guida a forzar le ombre, a falsar le tinte, a trasformar in colpi di grancassa le quiete e profonde armonie di Raffaello, Giulio serba sempre la sua particolare vivacità di moti e di sguardi, che ai tipi copiati da Raffaello infonde spirito di gaiezza ed irrequietudine: gli occhi neri del Bimbo e degli angeli lancian sorrisi maliziosi come quelli della Vergine nel quadretto di Palazzo Venezia, da cui la pala di Santa Maria dell'Anima è giunta tanto lontano per le vie facili della pittura di gran pratica. Nell'enfasi nuova della composizione, il garrulo Giulio non dimentica i suoi antichi motivi, e come la casa di Maria nel quadro di Palazzo Venezia e in quello di Napoli accoglie due colombe, sotto il portico regale rappresentato nel quadro di Santa Maria dell'Anima, razzolan chioccia e pulcini custoditi da una vecchierella col fuso: motivi di genere introdotti con gusto fiammingo in uno scenario di romana grandezza.

Fig. 303 — Giulio Romano: Pala d'altare
nella Chiesa di Santa Maria dell'Anima, a Roma.
(Fot. Anderson).

Le figure diventan giganti nella *Natività* del Louvre (fig. 304), opera compiuta durante il periodo mantovano del pittore. Tutta la tenerezza di Raffaello è scomparsa: le forme sono incrudite e ingigantite, i colori, ferrigni e torbidi; la vampa di

Fig. 304 — Giulio Romano: *La Natività*, nel Museo del Louvre (Fot. Braun).

una fucina sembra arder le carni. L'enfasi giunge quasi al grottesco nelle due figure laterali di Santi: statuone di parata.

Il Palazzo del Te a Mantova fu il più vasto campo d'attività per Giulio Romano, che ne ideò l'architettura e diresse, e in parte eseguì, la decorazione pittorica. Nella gran Sala dei Cavalli, egli cerca effetti illusionistici, riuscendovi mediocremente. La

decorazione è divisata con criteri architettonici: entro nicchie le divinità; sopra le finestre, busti di stampo classico in mezze nicchie, e lungo le pareti, tra pilastri, sopra fondi chiari di paese, cavalloni di rame, in contrasto con le note chiare della finta architettura. Sopra gli sfondi paesistici, entro campi riquadrati, si vedono le gesta di Ercole, con figure di ugual tinta rosso rame. Il vero soggetto della decorazione è l'architettura grandiosa, a pilastri binati e specchi di marmi rari.

La Sala di Psiche richiama la Farnesina specialmente negli archivolti con amoretti tra nuvole. Nella volta, dipinta dagli aiuti maggiori del Maestro a Mantova, Benedetto Pagni e Rinaldo Mantovano, si vede un curioso innesto di forme raffaellesche a forme venete, con arditi scorci tra nubi gonfie di luce. Ma soprattutto domina in queste pitture l'imitazione del Correggio, evidente nel riquadro mediano, studiato dall'*Assunta* del Duomo di Parma, e in alcuni ottagoni e mezzi ottagoni, dove si vedon corpi lanciati come da catapulta nello spazio, e dove la composizione tortile ci trasporta in pieno Seicento. Si ripetono le divisioni geometriche della Stanza della Segnatura in Vaticano, ma dietro le cornici affonda lo spazio.

Le luci dorate delle nuvole e le ombre nere del soffitto e delle lunette stonano con la tinta mattone chiaro dominante negli affreschi delle pareti (figg. 305 e 306), e mal s'innestano le lunette agli archi di vela diramati da grossi capitelli. Il decoratore fa colorir d'oro vecchio mensole e trabeazioni, e dalle mensole fa uscire grandi cespi di foglie, da cui si partono gli archi delle volte. La policromia delle cornici e dei fregi è svariata e pesante: su fondi azzurri e oro girano fogliami variopinti. Anche la scultura aiuta gli effetti decorativi: agli angoli sono canefore di gesso bianco, in vesti auree. Nei due principali quadri delle pareti, ove i motivi raffaelleschi si adunano in composizioni di spirito interamente mutato, Giulio Romano cura soprattutto l'effetto scenografico, formando festosi addobbi con figure, vasellami, anfore, pergolati e siepi. Sopra un affresco son tese come funi strisce di mortella cavalcate da amorini, e forman balcone fiorito ai suonatori dello

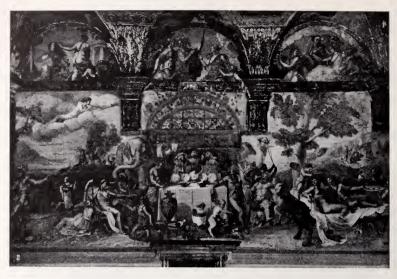



Fig. 305 — Giulio Romano: Affresco nella Sala di Psiche nel Palazzo del Te a Mantova.
(Fot. Alinari).

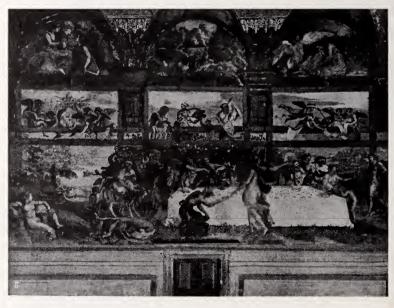



Fig. 306 — Giulio Romano: Affresco nel Palazzo del Te a Mantova.
(Fot. Alinari).

scomparto centrale. È una facile decorazione, guasta dal disaccordo fra le pareti e il soffitto.

Nella Stanza vicina a quella di Amore e Psiche l'ornato prende il sopravvento: cornici, rilievi aurei, scomparti geometrici, dominano e soffocano le pitture del soffitto entro losanghe e quelle delle lunette entro tondi sottesi da grevi festoni di frutta. È una

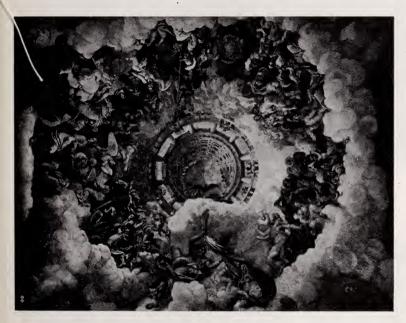



Fig. 307 — Giulio Romano: Pitture nella Sala dei Giganti, nel Palazzo del Te. (Fot. Alinari).

volta più, nell'innesto dei tondi alle lunette e nei sottostanti festoni, Giulio si mostra inabile a ottenere un insieme organico.

Nella Sala dei Giganti, grotta scossa da terremoto, si rovescia una gran cascata di figuroni, di colonne, di macigni crollanti, in contrasto alquanto buffo con la cupoletta (fig. 307) illusionistica, che s'apre, come piccolo imbuto, nella volta per dar modo ad alcuni dèi di godersi come da palchetti di teatro lo spettacolo dell'Olimpo terrorizzato (fig. 308) e della terra franante. Giulio vuol impressionare col suo racconto: schiaccia sotto frammenti

di colonne e di trabeazioni e sotto macigni di grotta (fig. 309 e 310) teste orride, volgari, enormi, con occhiacci bianchi stralunati in volti color mattone: teste di orchi da racconta-fiabe, con barbe come cespugli di alghe o grossi manopoli di stoppa. Il gusto dell'enorme e dell'orrido rasenta la trivialità: il meccanismo invade l'arte. Per aiutare l'illusione, Giulio si è valso anche dell'architettura: « Fatto dunque fondare quel cantone, che era in luogo

Fig. 308 — Giulio Romano:
Pitture nella Sala dei Giganti.
(Fot. Alinari).

paludoso, con fondamenti alti e doppi, fece tirare sopra la cantonata una gran stanza tonda e di grossissime mura, acciocchè i quattro cantoni di quella muraglia dalla banda di fuori venissero più gagliardi e potessin regger una volta doppia e tonda a uso di forno: e ciò fatto, avendo quella camera cantoni, vi fece per lo girare di quella a' suoi luoghi murare le porte, le finestre ed il camino di pietre rustiche a caso scantonate, e quasi in modo sconnesse e torte, che parea proprio pendessero in sur un lato, e rovinassero veramente: e murata questa stanza così stranamente, si mise a dipignere in quella la più capricciosa invenzione che si potesse trovare, cioè Giove che fulmina i Giganti ».[1]

[1] Giorgio Vasari, *Le Vite*, annotate da Gaetano Milanesi, vol. V.

Fig. 309 — Giulio Romano: Pitture nella Sala dei Giganti.
(Fot. Alinari).

Fig. 310 — Giulio Romano: Pitture nella Sala dei Giganti.
(Fot. Alinari).

Il massimo sforzo di Giulio per avvicinarsi agli esempi di Michelangelo si ha nelle statue marmoree della Sala dedicata all'*Eneide,* nei lineamenti di Tetide in attesa delle armi per il figlio (fig. 311) e di Andromaca dormiente (fig. 312), grandi, scolpiti da ombre. Ma, come sempre, l'imitazione da Michelangelo,

Fig. 311 — Giulio Romano:
Affresco nella Sala dell' *Eneide.*
(Fot. Alinari).

e insieme dall'antico, riduce l'arte di Giulio Romano a un detestabile trucco classico.

La Loggia del Casino riposa il nostro occhio stanco dalla contemplazione di così macchinose figure, di tanto orgasmo di moti, per l'esilità delle filiformi grottesche attorno a quadri dipinti di carni rosee su fondo bigio di cielo o grigio verde di alberi, e a medaglioncini di un pompeiano rosso cupo. Questo rifugio tran-

quillo nel giardino del vasto Palazzo è più garbatamente adorno, come se la piccolezza del luogo abbia frenato il temperamento rumoroso del pittore.

Per addobbar le sale del Palazzo mantovano, Giulio fornì a tessitori disegni che diedero vita ad alcuni fra i più belli esempî

Fig. 312 — Giulio Romano:
Affresco nella Sala dell'*Eneide*: *Andromaca dormiente.*
(Fot. Alinari).

dell'arte dell'arazzo in Italia. Tra fronde e frutta, nell'arazzo del Museo Poldi Pezzoli a Milano (fig. 313), danzano, suonano, ruzzolano sull'erba, scavalcano siepi, putti morbidi e tondi come nelle pitture di Raffaello: uno di essi, il piccolo suonatore di corno, è un furto alla *Leda* del Correggio, e dimostra come il seguace dell'Urbinate, non pago di ricorrere ai moduli michelangioleschi, si studiasse di trar motivi di festosa grazia dal pittore emiliano.

L'impressione che le opere del Correggio fecero su Giulio, ricordata dal Vasari, ha chiara prova in un quadretto del

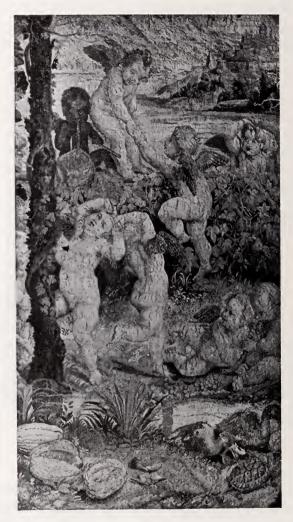



Fig 313 — Giulio Romano:
Arazzo, nel Museo Poldi Pezzoli a Milano.
(Fot. Anderson).

Louvre (fig. 314), dove una baldanzosa Madonnina dalle forme agili, trasformazione del tipo calmo di Raffaello nel tipo agile e

civettuolo di Giulio, passa, col Bimbo tra le braccia, svelta e fiera del suo ornamento di nastri, ricordo d'intrecciature correggesche.

Fig. 314 — Giulio Romano: *Madonna col Bambino e S. Giovannino* nel Museo del Louvre.
(Fot. Braun).

L'aria che scompiglia i riccioli dei due bimbi, la luce che scherza col gruppo in cammino e vuol dare trasparenza alle carni di Giovanni e del sorridente Gesù, le fluide pieghe del manto di Maria sono riflessi dell'arte di Antonio Allegri nell'opera del discepolo

di Raffaello. Il quadretto del Louvre appartiene al primo periodo mantovano, come probabilmente il *Ritratto del Cardinale Accolti d'Arezzo*, nella Galleria degli Uffizî (fig. 315), vasto disegno a colori, ove il pennello tratteggia le ombre quasi fosse matita.

Fig. 315 — Giulio Romano: *Ritratto del Cardinale Accolti* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Braun).

Mentre ferveva il lavoro nel Palazzo del Te, Giulio Romano dipinse una delle sue opere più note: la *Madonna del Catino* nella Galleria di Dresda (fig. 316), notevole per l'accostamento forse casuale alle forme di Sebastiano del Piombo nel periodo raffaellesco e per la chiarità marmorea delle superfici. Dipinse anche

Fig. 316 — Giulio Romano: La *Madonna detta del Catino* nella Galleria di Dresda.
(Fot. Alinari).

in questo periodo il *Trionfo di Tito e di Vespasiano* nella Galleria del Louvre, e un quadro mitologico nella Galleria Nazionale di Londra: *Giove allevato dalle ninfe* (fig. 317), dove studia flessuose eleganze, allungando e restringendo le forme, così da richiamarci i pittori della scuola di Fontainebleau. Il bel quadro, tutto adorno di erbe e di pampini come festoso arazzo, è un'altra prova del fascino esercitato sul discepolo di Raffaello dall'arte del Correggio, e in particolare dalla *Leda*. I gruppi di ninfe in

Fig. 317 — Giulio Romano: *Giove allevato dalle Ninfe* nella Galleria Nazionale di Londra. (Fot. Braun).

distanza, tuffate tra i fiori, e soprattutto la figura della suonatrice d'arpa, che s'adagia all'ombra di un albero simile a gigantesca piuma, e il nebuloso paese oltre il fiume, sono evidente derivazione dal quadro di Berlino.

All'arte di Michelangelo, non solo, ma anche del Correggio, Giulio Romano attinse dunque motivi e forme, sempre ristampando tipi e schemi raffaelleschi. Come tutti i primi discepoli dell'Urbinate, egli non comprese il genio euritmico del Maestro, che, parlando ai suoi discepoli, avrebbe potuto esclamare con l'Alberti: « Voi mi guastate quella musica ». L'ampollosità delle

forme ingigantite, il disordine chiassoso delle linee, lo spessore cupo delle ombre fra striduli lampi, sono la negazione dello spirito di elevatezza e di pace, d'intimità serena, che ha conquistato all'arte di Raffaello l'anima delle genti.

* * *

Gianfrancesco Penni,[1] detto il Fattore, nacque a Firenze circa il 1488, da un Michele di Luca di Bartolommeo, tessitore di pannilini, il quale, nella portata al Catasto dell'anno 1504, dichiarò d'avere a figliuolo Gian Francesco d'anni 8. Gaetano Milanesi suppose trattarsi del Fattore, senza dirci però come mai egli abbia accettata la data del 1488 per quella approssimativa della nascita del pittore, e non invece il 1496. Egli, che il Vasari fa «cominciar da putto, quando prima andò in casa di Raffaello», esordì sotto la direzione del Maestro nella *Madonna del Passeggio* a Bridgewater House (1512-1513), e continuò, sui cartoni dell'Urbinate, la *Visitazione* e il *Cristo sulla via del Calvario* nel Museo del Prado a Madrid; lavorò nei cartoni allogati a Raffaello degli Arazzi vaticani, nella Farnesina, nelle «Logge». Morto Raffaello, con Giulio Romano lavorò nella Sala di Costantino (1524-1525) e nell'ancona di Monteluce. Partito alla fine del 1524 Giulio Romano per Mantova, egli continuò a lavorare nella Sala con altri condiscepoli, e a compiere da solo quell'ancona. Nel 1526 Gianfrancesco andò a ritrovare Giulio Romano, che godeva i favori della Corte mantovana, ma, scrive il Vasari, «fu sì poco da Giulio «accarezzato, che se ne partì tostamente; e girata la Lombardia, «se ne tornò a Roma, e da Roma in su le galee se n'andò a Napoli «dietro al Marchese del Vasto». Quivi, nel 1528, si morì. Ebbe a fratello Luca, che lavorò in Genova con Perin del Vaga, suo cognato, come in Lucca e in altri luoghi, finchè riparò in Inghilterra ove lavorò per il Re, e fece incisioni, tra l'altre quella del *Bagno* e delle *Tessitrici*.

---

[1] VASARI, *Le Vite*, ed. cit. Sansoni, vol. IV, pagg. 643 e segg.; BALDINUCCI (FILIPPO), *Notizie*, ecc., IV, 1769, p. I; DOLLMAYR (HERMANN), *Raffaels Werkstätte*, in *Jahrbuch der Kunsth. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, Wien, 1895.

Aiuto prediletto dell' Urbinate, erede, con Giulio, delle opere e dei disegni appartenenti al Maestro, Gianfrancesco Penni, detto il Fattore, più umilmente del suo compagno, con diligenza e devo-

Fig. 318 — Raffaello e G. F. Penni:
La *Madonna dell'Impannata*, nella Galleria Pitti.
(Fot. Anderson).

zione, interpreta i moduli raffaelleschi, mettendo tutta la cura a lisciare le superfici dei corpi di color mattone chiaro, a lumeggiar occhi e riccioli, senza mai uno slancio di fantasia, una manifestazione personale. Per molto tempo tradusse cartoni del Maestro,

pennelleggiò quadri da lui lasciati incompiuti. Già notammo, in questo volume, che solo la testa di Sant'Anna palesa la mano del Sanzio, nell'opera nota col titolo di *Madonna dell'Impannata* (fig. 318): il Fattore colorì gran parte del quadro, componendo di pratica i piegoni disordinati sul tozzo corpo della Vergine,

Fig. 319 — Raffaello e G. F. Penni:
La Visitazione, nella Galleria del Prado.

infondendo agli sguardi la fissità consueta alle sue immagini, disegnando con diligenza scolastica i lineamenti dei volti muliebri.

I grossi panneggi, le pieghe dure e scomposte, le tozze mani che vediamo nella *Madonna dell'Impannata*, indicano il Penni traduttore di un disegno raffaellesco nel quadro della *Visitazione* al Prado (fig. 319). La Vergine ha i lineamenti regolari

e piccini come suol disegnarli questo interprete diligente e superficiale del tipo di bellezza raffaellesca; la sua mano è gonfia, con dita corte come quelle di una giovane santa nel quadro Pitti; il paese rimane indeterminato, nebuloso, senza che le masse prendan corpo, o si determini lo spazio.

Molto più corretto e fine ci appare Gianfrancesco Penni in una delle prime pitture eseguite nella bottega di Raffaello, e certo con la diretta guida del Maestro: la *Madonna del Passeggio* in casa Bridgewater a Londra. Il bel quadro, che suol datarsi circa il 1516-1518, a noi sembra opera del periodo di transizione tra la Sala della Segnatura e la Sala di Eliodoro: Gesù richiama i bimbi del periodo fiorentino, della *Bella Giardiniera* e della *Madonna presso la Palma;* Giovanni, il ricciuto Battista della *Madonna d'Alba*; anche il gruppetto delle case in riva al fiume e gli alberi coi rami tenui e i lievi ombrelli di fronde rievocano il fondo della *Disputa*. L'opera è assai vicina alle forme del Maestro, e certo eseguita sopra un cartone di lui: le masse dolcemente inclinate delle tre immagini in primo piano; le masse dei colli e delle case, che s'aprono per lasciar il cielo accogliere nella sua conca di luce la testa della Vergine, sono disposte in un equilibrio così tranquillo e spontaneo, da mostrarci come la pittura sia nata sotto gli occhi stessi di Raffaello.

Vien meno questa misura, questa successione ritmica di spazi e di masse, nella *Visitazione* di Madrid, pure firmata col nome del Sanzio ed eseguita nella sua bottega: bastano i lievi spostamenti introdotti dall'esecutore perchè qualche nota stoni nel coro raffaellesco e si allenti il nesso fra le parti della composizione. La mano del Penni si riconosce dalla tinta uniforme e dalla levigatezza delle carni, come dalla diligenza estrema nel segnar i lineamenti regolari di Maria e i lumi sui lisci capelli, dallo spessore dei drappi che fasciano e ingrossan le forme. Nel paese due sprazzi di luce saettano le acque del fiume, sole note acute nella dolce monotonìa dei toni. Anche le mani, che il Penni, abbandonato a se stesso, forma tozze e gonfie, qui han dita affusate e gentili.

Fig. 320 — Raffaello e G. F. Penni:
Cristo sulla via del Calvario, nel Museo del Prado.
(Fot. Anderson).

Sempre nella bottega di Raffaello, il Fattore colora il quadro raffigurante *Cristo sulla via del Calvario,* nel Museo del Prado (fig. 320), componendo di biscuit i bei visetti delle Marie e il volto di Cristo, e dando spessore di cuscini alle piccole mani della Vergine. La composizione, svolta sullo schema di un profondo arco che dai gruppi di cavalieri scende al Cristo e alla sua Croce, è prossima al tempo in cui l'Urbinate disegnava le pitture della Stanza dell'Incendio, e vi troviamo le immagini tornite, le pose statuarie della *Trasfigurazione.* La linea compositiva raccoglie le figure in un greve festone che scende dall'edificio a destra, dallo stendardo a sinistra, sino al Cristo, nodo centrale della scena: le sbarre trasverse della Croce, il sasso cui poggia con solidità il braccio, determinano gli incroci di piani propri a tutte le costruzioni di Raffaello quando egli per mala sorte abbandona i suoi ritmi di larghe ondulazioni.

Il Penni fu tra i più solerti aiuti del Sanzio: dipinse anche il gruppo della Vergine col Bambino nel quadro di *Tobiolo* al Prado, e molti scomparti delle Logge, facilmente riconoscibili per l'uniformità delle carnagioni rossigne, la cura tutta esteriore delle superfici, dei lucidi capelli, la grazia manierosa dei gesti, le mani dense, massicce. Diamo alcuni esempi della sua opera nelle Logge: il *Peccato,* con la tornita Eva dalle movenze artificiose (fig. 321); l'*Incendio di Sodoma* (fig. 322), dove le figlie di Loth sembrano belle bambole di porcellana e la fronte del vecchio si nasconde sotto un cespo di chiome; l'*Adorazione del Vitello d'oro*; il *Giudizio di Salomone;* l'*Incontro fra Rachele e Giacobbe.* Si ritrova, in questi affreschi, un comune modo di eseguir le piante con tronchi esilissimi, indistinti, e foglioline minute, trite, come arruffati pennacchi.

Si riconosce facilmente la mano del Penni anche nei cartoni d'arazzi, nei drappi a pieghe grosse e scomposte, nelle tornite figurine di donna, nelle muscolature imitate di pratica dai nudi michelangioleschi. Nella *Consegna delle Chiavi,* una delle più delicate composizioni, i paludamenti classici infagottano i corpi degli Apostoli, ma fine e curato è il paese con

Fig. 321 — Raffaello e G. F. Penni: *Il Peccato.* Logge di Raffaello in Vaticano.
(Fot. Anderson).

Fig. 322 — Raffaello e G. F. Penni: *L'Incendio di Sodoma.*
(Fot. Anderson).

alberi di velo, a foglie minutissime sopra esili stecchi. Non solo cartoni, ma anche disegni trasse il Fattore da originali del Maestro: e certamente di sua mano è un foglio della Biblioteca Albertina di Vienna, copia di uno studio, poi abbandonato da

Fig. 323 — Raffaello e G. F Penni: Particolare della *Storia di Psiche*, nella Farnesina. (Fot. Anderson).

Raffaello, per l'arazzo della *Pesca miracolosa*. Le figurine muliebri riflettono la bellezza statuaria del prototipo, ma braccia e mani tozze e gonfie, lustro di superfici e di chiome rivelano chiaramente la traduzione del Fattore.

Nella Farnesina il Penni ha lavorato più di ogni altro scolaro di Raffaello. Subito ce lo vediamo apparire dinanzi nel

Mercurio dagli occhi di smalto e le tozze mani, in Psiche dal visetto di bambola che gli Zeffiri trasportano a volo, in quella che stringe vezzosamente le grosse labbra ascoltando le parole di Mercurio, nel Giove dai riccioloni grossi, di bianca stoppa, in ascolto di una preziosetta Venere (fig. 323) che si stringe nelle spalle e par abbrividire di freddo. Si rivede il Penni nel

Fig. 324 — G. F. Penni:
Il *Battesimo di Costantino*, nellla Sala di Costantino, in Vaticano.
(Fot. Anderson).

finto arazzo con le *Nozze di Psiche*, particolarmente nel gruppo di divinità a sinistra, con due Grazie che gettano fiori.

Le tinte mattone chiaro, gli sguardi attoniti, le arie dolci e artificiose del Penni, le superfici levigate si riconoscono nel *Battesimo di Costantino* (fig. 324), sopra una parete della Sala vaticana dedicata al primo Imperatore cristiano. Le forme, imitate da quelle raffaellesche del periodo dell'*Incendio*, perdono il carattere scultorio che avevano in quell'affresco; mal si reggono in piedi, e mal s'intonano alla massiccia architettura del tempio. Da uno

schizzo di Raffaello deriva probabilmente l'inquadratura della scena in un anfiteatro marmoreo, tra scalinate, ma in quella grande scenografia i gruppi mancano di equilibrio e le forme son modellate di pratica, i personaggi sono comparse che riempiono il palcoscenico e non s'intonano alla grandezza dell'architettura: il decoro formale di Raffaello si muta in ricerca di vezzi, tutta esteriore; in mascherette di bambola si trasformano i volti puri. È un Giulio Romano imbiancato, impicciolito, impreziosito. Ne' suoi aspetti è una tendenza a sdolcinature, nella composizione è una cura di simmetria, negli atteggiamenti, difficoltà, impaccio: insignificanti i due personaggi che si fermano in primo piano, messi lì in parata.

Già notammo la piccola parte avuta da Giulio Romano nella pittura dell'*Incoronazione* di Monteluce (fig. 325), dove si stampa l'impronta del Penni non solo negli Apostoli dalle teste di porcellana, dai riccioloni a spire lucenti, ma anche nella Vergine e nel Cristo infagottato dal manto, e nelle nuvole tagliate a festoncini entro il velluto. In un ritratto, appartenente alla casa Duveen (fig. 326), il Penni, come Giulio Pippi, evoca il tipo della *Fornarina* e le vaste ondulazioni di stoffe proprie ai ritratti del tempo romano di Raffaello, mostrandoci l'immagine sullo sfondo di una nicchia a metà nascosta da cortinaggi. Ma il succo potente di vita che animava il volto arso dal sole nel quadro della Galleria Barberini, e tutte le figure create dal Maestro poco dopo gli affreschi della seconda Stanza vaticana, non scorre entro le vene di questa fredda immagine, che nella bocca leggermente imbronciata, nello sguardo fisso, nella testa rotonda, mostra tutte le caratteristiche del Penni. I ricciolini son disegnati uno ad uno, aderenti alla fronte, con diligente grafia; uno ad uno tramati i fili e i punti di luce, che vorrebbero, e non sanno, render le maravigliose fosforescenze della rete sul capo di *Giuliano de' Medici* dipinto da Raffaello, o del turbante sulla testa della *Fornarina;* l'arco delle sopracciglia, disegnato, come sempre dal Penni, sottile e nitido, contribuisce a quella espressione trasognata, che si fissa sui bei visetti di porcellana.

Fig. 325 — G. F. Penni e Giulio Romano:
L'*Incoronazione* di Monte Luce, nella Pinacoteca Vaticana.
(Fot. Alinari).

Il ritratto muliebre, pittura genuina di un artista che quasi sempre tradusse composizioni o elaborò schizzi altrui, è tuttavia, per la calma ed equilibrata composizione, per la serica luce delle

Fig. 326 — G. F. Penni: Ritratto, nella Casa Duveen.

stoffe e la cura delle superfici, opera di particolare interesse a chi voglia conoscere l'arte di questo fedele, diligente e limitato discepolo di Raffaello.

* * *

Giovanni da Udine, nato nel 1487, il 15 ottobre, si trovò nel 1515 con Raffaello, e lavorò nella *Santa Cecilia,* che l'anno successivo fu posta sull'altare in San Giovanni in Monte; vi fece

« un organo », scrive il Vasari, « che ha in mano quella Santa, il quale lo contraffè tanto bene dal vero, che pare di rilievo; ed ancora tutti gli strumenti musicali che sono a' piedi di quella ». Fece gli ornamenti a grottesche e gli stucchi delle Logge; nel 1521 lavorò alla Farnesina, a Castel Sant'Angelo una *Stufetta*, altri ornamenti e stucchi a Villa Madama, avendo Giulio Romano a compagno. Per il suo lavoro ebbe dal Cardinale de' Medici un canonicato di Cividale nel Friuli, che passò a Paolo suo fratello.

Da Udine tornò a Roma, appena incoronato Clemente VII papa, ma, dopo il Sacco, tornò nella sua città, di dove il Pontefice lo richiamò per mandarlo a lavorare a Firenze nel Palazzo mediceo e nella Sagrestia di San Lorenzo (1530-1535). Nel 1536 era di nuovo in patria, ove rimase quasi sempre sino alla fine della vita. A Roma venne ancora nel 1550 per il Giubileo, nel 1555 e nel 1560. Quest'ultima volta rimase a lungo, sino al 1564, data della morte. Ebbe un figliuolo cui dette il nome, come Giulio Romano al suo primogenito, di Raffaello. Fuori di Roma, lavorò stanze di stucchi e pitture al vescovo Giovanni Grimani, abate di Sesto in Venezia, vescovo di Ceneda (1539-40), e fu architetto generale di tutte le opere e fabbriche pubbliche della città di Udine.

Giovanni da Udine,[1] tra gli scolari dell'Urbinate, ha acquistato fama soprattutto come pittor di grottesche. Forse egli stesso rivestì, in aiuto al Maestro, le pareti della *stufetta* del Cardinal Bibbiena di arabeschi filiformi e leggieri; certamente fece nascere lungo le pareti delle Logge vaticane una elegante trama di fregi (fig. 327) con romani girali d'acanto, amoretti poggiati a corolle, panoplie giocattolo dondolanti su puttini in festa, chimere e draghi, spire di viticci e di fiori. La decorazione, fitta, libera e capricciosa, ricopre i pilastri di arabeschi interrotti da medaglioncini e cammei con delicati rilievi; lungo gli stipiti delle finestre s'intrecciano nastri, s'avvolge in ampli girali il fogliame,

---

[1] Bibliografia: VASARI, *Le Vite*, ed. cit., vol. VI, pagg. 549 e segg.; MANIAGO, *Storia delle Belle Arti Friulane*, pagg. 355; DOLLMAYR,, op. cit.

cadono frutta raccolte in mazzi, pomi avvolti in involucri di seta rosea, delicatissimi per la gamma sfumata dei rosei e le vene argentine. Lo stucco entra largamente nella decorazione: cammei e rettangoli adornano i sottarchi delle volticelle; nei pennacchi s'alternano medaglioni chiusi tra fregi con Vittorie,

Fig. 327 — Giovanni da Udine:
Decorazione delle Logge Vaticane.
(Fot. Alinari).

figure di sacrificatori e scenette mitologiche entro curvilinei triangoli. In tutti questi fregi, eseguiti o diretti dall'Udinese con l'aiuto di Perin del Vaga, è un senso di eleganza e di misura che si trova difficilmente negli affreschi delle volticelle eseguiti da altri discepoli di Raffaello.

Dagli esemplari romani l'Udinese attinge anche la decorazione a colori e in istucco di Villa Madama (fig. 328), ingioiellando

le stanze di ornati esili come filigrane, tra cui si vedono uccelli su fragili sostegni e Vittorie con faci (fig. 329). Tutto è tenue, minuto, prezioso, tutto lavoro di orafo che sa cesellar monili d'inverosimile sottigliezza.

Del gusto raffinato di Giovanni è splendida affermazione il soffitto della Sala dei Pontefici (fig. 330) nell'appartamento

Fig. 328 — Giovanni da Udine:
Particolare della decorazione di Villa Madama.
(Fot. Alinari).

Borgia, ove egli si valse, più ancora che nelle Logge, dell'aiuto di Perin del Vaga, che, a detta del Vasari, eseguì la maggior parte delle figurine nei grandi cammei. Solo la tinta delle lunette dissona, in questa Sala, dagli altri colori. L'azzurro profondo del cielo nel disco centrale, come di panno turchino cupo, riecheggia nei triangoli curvilinei adorni di finti cammei, e si alterna con note di celeste lillaceo nei quadratini e nei rettangoli della volta. Il mirabile rosso svanito, come di velluto logoro, che tinge il tappeto intorno all'occhio di cielo nel centro della volta, riap-

Fig. 329 — Giovanni da Udine:
Candelabra, in Villa Madama.
(Fot. Anderson).

pare, tra il bianco argento degli stucchi rialzati da qualche nota d'oro, nei trofei degli angoli, nelle cartelle che portano il nome del pontefice Leon X. La decorazione è trita, minuta, piccina, condotta con un talento miniaturistico che non sembra conforme alla vastità della Sala, ma con tale delicatezza ed eleganza da far pensare alle forme policromiche delle Tanagre, alle più belle

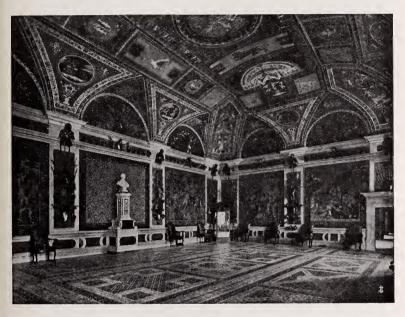



Fig. 330 — Giovanni da Udine e Perin del Vaga: Sala dei Pontefici nell'Appartamento Borgia in Vaticano. (Fot. Anderson).

grottesche uscite dagli scavi europei. Nell'orlo del tappeto che circonda la finta cupoletta centrale, il fregio di figurine diviene un monile, una preziosa filigrana. È tutta una festa: le riquadrature sembrano coperte di libri rari, da presentarsi in omaggio.

Le composizioni di questo pittore, che ha svolto la sua attività nel campo fiorito della grottesca, sono sempre condotte con finezza medaglistica, con eleganza di gioielliere, come si vede nella *Caduta di Fetonte,* dipinta a ornamento dell'archivio del Castello di Colloredo. Mentre la scuola di Raffaello andava ina-

ridendo e falsando l'arte del maestro, Giovanni da Udine manteneva intiera la propria personalità, disegnando a punta di pennello le figurine improntate alla tenue eleganza degli arabeschi, create per reggersi in equilibrio su corolle di fiori o sui monili delle grottesche.

* * *

Perin del Vaga o Piero Buonaccorsi, detto Perino del Vaga dal nome del maestro fiorentino che lo condusse a Roma, nacque nel 1500. Lavorò nelle Logge Vaticane, nella volta della Sala de' Pontefici dell'Appartamento Borgia, e in altre cose, finchè, avvenuto il Sacco di Roma, si partì per Genova a onorare la Casa del principe Doria. Fu quindi a Pisa, ove cominciò un'opera finita poi da Giovanni Antonio Sogliani, e da Pisa tornò a Roma, ove molto lavorò, per la dipintura di una cappella alla Trinità, allogatagli da Pietro de' Massimi, per diverse stanze a Castel Sant'Angelo e per molte altre cose. Ebbe a moglie Caterina, sorella di Giovan Francesco Penni, detto il Fattore; a discepolo, Girolamo Siciolante da Sermoneta. Morì nel 1547.

Aiuto di Giovanni da Udine fu Perin del Vaga,[1] ricordato dal Vasari in Roma, la prima volta, intento alla decorazione delle Logge vaticane con gli scolari di Raffaello. « Lavorando dunque Perino per la concorrenza e per far prova ed acquisto di sè, non vi andò molti mesi che egli fu, fra tutti coloro che ci lavoravano, tenuto il primo e di disegno e di colorito ». Non solo aiutò Giovanni da Udine ad arabescar di fregi le pareti e soprattutto a dipingere i finti bronzi dello zoccolo, ora cancellati, ma tradusse i disegni di Raffaello nelle scene bibliche delle volticelle (fig. 331), e il Vasari cita come suoi lavori *Gli Ebrei che passano il Giordano con l'Arca Santa*, la *Distruzione delle mura di Gerico* (fig. 332),

---

[1] Bibliografia: Vasari, *Le Vite*, ed. cit., V, pagg. 587 e segg.; Merli e Belgrano, *Il Palazzo del Principe D'Oria a Fassolo in Genova*, nel vol. X, fasc. I, degli *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, 1874; Labò (Mario), *Un dipinto inedito di Perin del Vaga*, in *L'Arte*, IX, 1906, pag. 377; Gamba (Carlo), *Un disegno a chiaroscuro di Perin del Vaga in Firenze*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1907, pag. 89.

Giosuè che ferma il sole (fig. 333), la *Natività*, il *Battesimo di Cristo*, l'*Ultima Cena*, «senza che sotto le finestre sono, come si è

Fig. 331 — Affreschi nelle Logge.
(Fot. Alinari).

detto, le migliori storie colorite di bronzo che siano in tutta quell'opera: le quali cose fanno stupire ognuno e per le pitture

Fig. 332 — Logge Vaticane: *La Distruzione delle mura di Gerico.* (Fot. Anderson).

Fig. 333 — C. s.: *Giosuè che ferma il sole.* (Fot. Anderson).

e per molti stucchi che egli vi lavorò di sua mano; oltra che il colorito suo è molto più vago e meglio finito che tutti gli altri ». Si notano, negli scomparti della volta indicati dal Vasari, uno studio di flessuosità serpentine nel muovere i muscolosi torsi delle figure, un modo tutto lineare e disegnativo di tracciar le luci a grosse strie sulle immagini in distanza, una esteriore ricerca di eleganze nei gonnellini arricciati dei guerrieri, nelle piume baldanzose degli elmi, nel vivido lustro delle tinte. Questi caratteri si riconoscono agevolmente anche nelle *Storie di David* (fig. 334),

Fig. 334 — Logge Vaticane: *David uccide il gigante Golia.* (Fot. Alinari).

negli agghindati guerrieri che seguono il carro di trionfo, mirabilmente cesellato di fregi, e negli altri che sfilano torcendosi entro lucide corazze, sotto il terrazzo di Betsabea (fig. 335). Le pitture manieristiche degli Zuccari sembran trovare in queste grosse lucenti serpi i loro prototipi.

Delle tre *Storie* a ornamento della prima volticella, lodate dal Vasari, il *Cenacolo*, la *Natività* e il *Battesimo*, la prima è una presuntuosa e volgare pittura, ove davvero non si trova più traccia della nobiltà di Raffaello; la seconda (fig. 336) è un esempio tipico dell'arte di Perin del Vaga, per lo studio di vezzi nella testina della Vergine e per la fantasia leggiadrissima del gruppo d'angeli

che getta fiori e sembra di per sè un fascio di fiori scompigliato dal vento. Il *Battesimo* (fig. 337), nonostante la lunghezza iperbolica delle braccia degli angeli, l'ostentazione di tinte cariche e fosche alterate dal tempo e da ridipinture, è certo, fra le opere di Perin del Vaga e dei suoi compagni di lavoro, una delle più fedeli interpretazioni del disegno di Raffaello. I nudi torniti e morbidi, la conca iridescente da cui il Battista versa acqua sul capo di

Fig. 335 — Logge: *David e Betsabea*.
(Fot. Anderson).

Cristo, l'equilibrio dei gruppi sulle rive, sono tra i migliori riflessi della luce di Raffaello. Squisito il paese, il fiumicello dipinto come sulla seta, le nubi orlate di luce, i fiocchi luminosi delle erbe.

Ma, soprattutto, il brio di Perino decoratore si riversa nei fregi, specialmente nella lunetta della seconda campata delle Logge (fig. 338), nelle luci che ingioiellano le minuscole forme d'orafo, nella composizione equilibrata e vivacissima. Tutto sfavilla: i genietti con anfore, i busti muliebri, i drappi foggiati a conchiglia, i festoni di nastro con pendenti di perle, i gigli,

Fig. 336 — Logge: *La Natività*.
(Fot. Alinari).

Fig. 337 — C. s.: *Il Battesimo di Cristo*.
(Fot. Alinari).

che sembrano incisi, dalla mano di un orafo geniale, in purissimo cristallo di rocca.

Un confronto con queste pitture delle Logge fa supporre opera di Perin del Vaga — garzone di un povero pittor fiorentino, Fiorenza il Vaga, « che lavorava in Toscanella cose grosse per non essere egli maestro eccellente; e soprabondatogli lavoro, aveva bisogno di aiuti e desiderava menar seco un compagno ed un giovanetto, che gli servisse al disegno che non aveva, ed all'altre cose dell'arte » — l'affresco raffigurante il *Transito* e

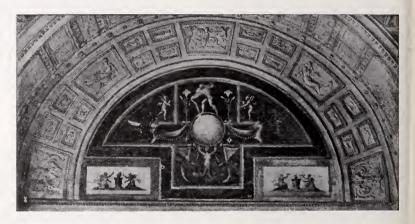



Fig. 338 — Logge: Decorazione di lunetta.
(Fot. Alinari).

l'*Assunzione della Vergine* nella chiesa di Santa Maria Assunta a Trevignano (fig. 339 e 340). I capelli a ciocche uncinate, i lineamenti grandi e morbidi, il profilo dello scarno apostolo in piedi a capo del letto di Maria e quelli dei profeti seduti sulle nuvole, più volte ripetuti nei campi delle Logge, anche gli ornati a grottesca delle candelabre, suggeriscono per l'affresco, noto come opera della scuola di Raffaello, il nome dell'aiuto del Penni e di Giulio Romano. Perin del Vaga eseguì anche alcuni monocromi per lo zoccolo della Stanza della Segnatura: si riconoscon le sue linee flessuose, le sue vitree trasparenze, il suo celere disegno, nella *Storia* di *Mosè che consegna le tavole della*

Legge (fig. 341) e nel *Sacrificio di Noè*, con ricordi della composizione di Michelangelo nella Cappella Sistina.

Pittore di grottesche, Perin del Vaga aiutò Giovanni da

Fig. 339 — Perin del Vaga (?):
Il Transito della Vergine, nella Chiesa di S. Maria Assunta a Trevignano.
(Fot. Brogi).

Udine, non solo a compiere i medaglioni della Sala dei Pontefici nell'Appartamento Borgia (fig. 342), ma anche i fregi miniati nelle cornici, e, secondo il Vasari, « il tondo centrale (fig. 343) con quattro figure finte per Vittorie, che tengono il regno del Papa e le

Fig. 340 — Perin del Vaga (?): Particolare del *Transito.*
(Fot. Brogi).

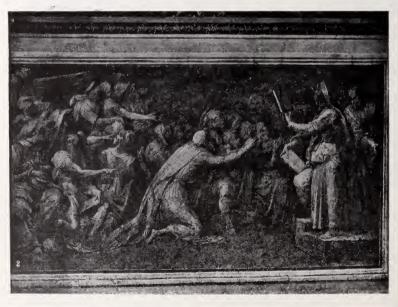



Fig. 341 — Perin del Vaga: Monocromo nello zoccolo della Stanza della Segnatura: *Mosè che consegna le tavole della Legge.*
(Fot. Alinari).

chiavi, scortando al disotto in su, lavorate con maestrevol arte e molto bene intese; oltra la leggiadria che egli usò negli abiti loro, velando l'ignudo con alcuni pannicini sottili, che in parte scuoprono le gambe ignude e le braccia, certo con una graziosissima bellezza: la quale opera fu veramente tenuta ed oggi ancora si tiene per cosa molto onorata, e ricca di lavoro, e cosa allegra, vaga e degna veramente di quel pontefice ». Bizzarro e ammaliante pittore fu Perino, allorchè dipinse coi più freschi e luminosi

Fig. 342 — Perin del Vaga: Medaglione nella Sala dei Pontefici (Appartamento Borgia in Vaticano). (Fot. Anderson).

colori le quattro figurine disposte a croce sull'azzurro del cielo che occhieggia dall'apertura di una bassa cupoletta a gradi, gioiosa di ornati policromi come iridescente maiolica. Le Vittorie sembran genietti dei fiori, librandosi nell'azzurro con le gonnelline frastagliate a campanula, tra luci che animano i teneri gialli, i violetti sbiaditi, i bianchi argentini, i verdi trasparenti come foglie di lillà al chiaror del sole. I quattro angeli dai volti diafani son quattro corolle che s'aprono nell'azzurro del cielo.

Senza più la guida di Giovanni da Udine, Perino dipinse affreschi nella Palazzina Altoviti, ora in frammenti nel Museo

di Palazzo Venezia, personificando i mesi e le divinità che presiedono i mesi. Una Venere (fig. 344), arcadica pastorella inghir-

Fig. 343 — Perin del Vaga: Tondo centrale del soffitto nella Sala dei Pontefici. (Fot. Anderson).

landata di fiori, velata dalla veste di tessuto tenue serico a minutissime piegoline, quali suol disegnarle con fili di luce Perino, rappresenta il Maggio; un mietitore dal nitido profilo di cammeo,

il Giugno; un giovinetto con un delizioso viso di bambolina ricciuta, l'Aprile (fig. 345); e tutte queste immagini, specialmente Venere, improntate ai tipi del Sanzio, che poi van scomparendo dall'arte del Fiorentino, dimostrano opera giovanile del discepolo

Fig. 344 — Perin del Vaga: *Allegoria del Maggio*, frammento d'affreschi già nella Palazzina Altoviti, ora nel Museo di Palazzo Venezia a Roma.

di Raffaello la decorazione della Palazzina Altoviti, tutta fragrante di primaverile freschezza, tutta dipinta con leggiera e, potrebbe dirsi, scherzosa grazia. Ippocampi e centauri si azzuffano tra loro, abbracciano o rapiscono Ninfe, noncuranti dell'Amorino o del Fauno che sopra il loro capo si abbandona a una pericolosa ginnastica equilibrista sul fragile sostegno di feston-

cini d'edera e di fil di seta (figg. 346-348); passano canefore con cestelli da cui traboccano steli di esilissimi fiori; e sembra

Fig. 345 — Perin del Vaga: L'*Aprile*.

che l'agile forma zampilli, in un sol getto con essi, dal suolo (fig. 349); passano, fra celeri luci e lineati svolazzi di nastro,

schiere di putti in festa (figg. 350-352); e tra cornici dorate zampillano fregi d'incredibile finezza, composti come di lucenti fili d'erba: spighe e corolle, viticci e maschere, minuscoli uccelli sorpresi dal vero, alate danzatrici (fig. 353) in vesti smeraldine, che sorreggon cordoni di seta, sollevando le mani come per sentir

Fig. 346 — Perin del Vaga: Lotta di Centauri.

sulle tenui palme cadere la pioggia dei fili d'erba grondanti. È in questi fregi tutta l'eleganza delle grottesche di Giovanni da Udine, trasformata dalla festività, dalla briosa gentilezza, che Perino, manierato pittore di grandi affreschi, spiega quando rimane nel campo dell'arte sua, quando si limita a svolgere e ad arricciare linee sottili, a crear minuscole cose. I fregi, finiti con

ogni cura dall'Udinese, sono più capricciosi e liberi, più rapidamente segnati. Basti vedere, ai piedi della figura alata, le corolle

Fig. 347 — Perin del Vaga: Ippocampo e Nereide.

argentine che dondolano sospese a fili d'erba come bizzarre lampade per un'illuminazione di festa, o un frammento con Centauri lottatori, impetuoso quanto un Rubens, nella sua spiritosa grazia (fig. 354).

Opera di questo tempo è la *Galatea* della Galleria Doria in Roma (fig. 355), figura preziosetta, con luci indicate da linee

Fig. 348 — Perin del Vaga: *Tritone e ninfa.*

ondeggianti sulle chiome e boccuccia a festoni. Tutto brilla: i capelli della ninfa, gli orli delle nuvole sul suo capo, le case sulla riva, le spumose acque, le pinne, le grinze, l'occhio vitreo del delfino.

Palazzo Doria a Genova è il più vasto campo di attività per l'aiuto di Giovanni da Udine, come per Giulio Romano il Palazzo del Te a Mantova. Ma è anche l'opera sua meno spontanea. Diresse tutta la decorazione, stucchi, fregi dipinti, pitture: nel mezzo di una sala « una storia grande d'un naufragio di Enea

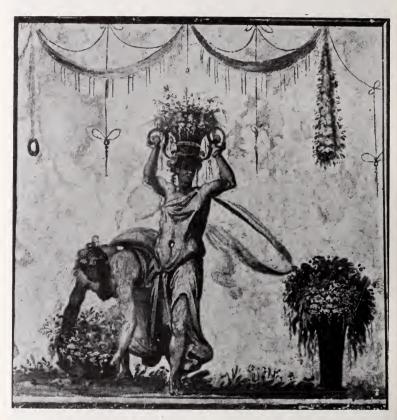



Fig. 349 — Perin del Vaga: *Canefore.*

in mare, in un'altra sala *Giove che fulmina i giganti* (fig. 356), dove sono molti ignudi maggiori del naturale, molto begli ». È veramente questa una delle migliori cose di Perino in Palazzo Doria, sebbene vi si riconoscano, nei giganti senza forza, le sue figure pertichine, e sia svanita ogni traccia della nobiltà di Raffaello nelle pose sgangherate dell'esercito di cartapesta,

che gli Amorini da soli, giocando alle frecce sulle nubi, basterebbero a far crollare, senza l'intervento di quel fulmine

Fig. 350 — Perin del Vaga: Putti.

trisulco aggrovigliato come parrucca nella mano di un Giove ballerino. Giulio Romano, dipingendo in Palazzo del Te a Man-

Fig. 351 — C. s.: Putti.

tova la *Lotta dei Giganti*, crea moli iperboliche in un mondo di macigni, crollante; Perin del Vaga allunga le forme, dissecca

Fig. 352 — C. s.: Putti.

i profili dei volti, dispone le figure in superficie lungo due zone parallele, per l'abitudine di dipingere fregi: l'uno forza l'effetto

Fig. 353 — Perin del Vaga: Fregi.

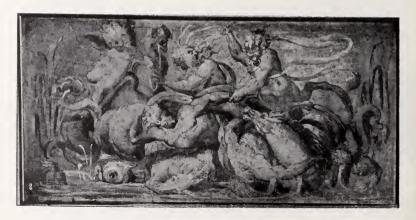



Fig. 354 — C. s.: *Lotte di mostri marini.*

plastico nella sua macchinosa scenografia, l'altro studia vezzi anche rappresentando i Ciclopi, e qua ci mostra una figura di giovane che mette in valore, adagiandosi al suolo, l'eleganza delle forme tornite, là un profilo di pupazzetto in ombra, che si fa riparo, graziosamente sventagliando le dita di una mano sopra

Fig. 355 — Perin del Vaga:
Galatea, nella Galleria Doria in Roma.
(Fot. Anderson).

la fronte, nel mezzo, uno snello gigante, tipo comune fra gli armigeri delle Logge, che agita le gambe come un ranocchio: l'arte di Raffaello, espressione di equilibrio, di classica misura, s'allontana in egual modo dai due seguaci che battono vie opposte, creando l'uno un popolo di marionette, l'altro di grossi gnomi, di spauracchi per fanciullo. Ma nei gruppi degli Dei attorno a Giove volante traverso lo Zodiaco come ballerina che sfondi il cerchio, e specialmente nel gruppo a destra, il pittore

Fig. 356 — Perin del Vaga: *Giove fulmina i Giganti*. Palazzo Doria, in Genova. (Fot. Brogi).

Fig. 357 — C. s.: *Il trionfo di Scipione*. Ib. (Fot. Brogi).

raggiunge uno dei suoi deliziosi effetti ornamentali, adunando, come in lucenti mazzi di fiori, le figure, che rievocano, assottigliate e illeggiadrite, immagini della Farnesina. Ogni cosa diviene tenue, sottile, anche i tessuti delle vesti, che ci richiamano l'arguto epiteto del Vasari, « pannicini ». E tutta l'arte del pittore è qui proprio nei visetti affilati, nelle piegoline minuziose, negli snelli nudi come coperti da guanto, nell'aggruppamento in fascio delle figure a sinistra.

Sempre povero quando fa sfilare ai nostri occhi lunghe processioni di personaggi, come nel fregio raffigurante il *Trionfo*

Fig. 358 — Perin del Vaga: Lunetta. Palazzo Doria.
(Fot. Brogi).

di Scipione (fig. 357), dove ogni figura, senza fibra, snervata, camminando tentenna come asse che stia per crollare, Perin del Vaga palesa le sue qualità di apparatore quando svolge, in armonia con gli stucchi e gli ornati pittorici dei soffitti, danze di fanciulli e ghirlande di frutta entro lunette (fig. 358) della Galleria degli Eroi. Ma nei fregi di Palazzo Doria sembra distrutta la briosa vena del decoratore.

La data del 1534 è scritta, con la firma, nel quadro della Galleria Cook a Richmond rappresentante la *Natività*, opera della più arida maniera (fig. 359). Tre figure sono inginocchiate in primo piano, e sfoggiano artificiosi vezzi di atteggiamenti,

molteplicità di lumi sulle vesti spiegazzate; dietro loro, quattro statuoni di Santi, lunghi, massicci, rigidi, s'infoscano nelle

Fig. 359 — Perin del Vaga: la *Natività*, nella Galleria Cook a Richmond.

nebbie del nerofumo, che invade tutto il fondo, rotto solo da un corrusco bagliore all'orizzonte, come se gravasse sopra la terra l'ombra della nube che trasporta l'Eterno e il coro d'angioletti. È questa vivente ghirlanda di angeli la sola nota di grazia nel

macchinoso quadro, ove ogni particolare ci dice la presunzione, l'affettazione, il vuoto di un'arte scaturita dal ceppo isterilito

Fig. 360 — Perin del Vaga: *Madonna col Bambino*, nella Collezione Northbrook.

del Rinascimento fiorentino e romano, quando vuol grandeggiare.

Vivezza di luci e di gesti ci presenta invece il lato piacevole dell'arte di Perino nella *Madonna* della Collezione Northbrook (fig. 360), col bimbo che s'avventa al collo materno, le vesti agitate dall'aria a volubili riflessi, la bizzarra acconciatura composta dal manto alla testa della Vergine, nel ricader sulle chiome

Fig. 361 — Perin del Vaga:
Sacra Famiglia, nella Galleria Liechtenstein a Vienna

crespe e lucenti come grande foglia avvizzita. L'affrettato ritmo delle luci e delle linee comunica a quest'opera una freschezza attraente, una spontanea e capricciosa eleganza.

La stessa Madonna si rivede, con San Giuseppe, nel tondo Liechtenstein (fig. 361), che sempre più si allontana dal tipo raffaellesco, mantenendo il celere pulsar della luce, l'arricciatura dei sottili drappi, il fremito della linea proprî del quadro Northbrook. Delizioso è il bimbo con quel suo sguardo vivace e fur-

tivo, ma la Vergine con occhi tondi a fior di pelle, attoniti, non ha più la gioiosa espressione che tutta l'animava in quell'opera.

Fig. 362 — Perin del Vaga: *Sacra Famiglia*, nel Museo Condé di Chantilly. (Fot. Braun).

Una terza edizione di questa *Sacra Famiglia*, nel Museo Condé a Chantilly (fig. 362), più si avvicina alla pittura fiorentina: il bimbo richiama i putti ridenti della scuola di Fra' Bartolommeo e di Andrea del Sarto. E anche qui il temperamento del pittor di

grottesche si esprime nella capricciosa sensibilità della linea, nel floreale copricapo della Vergine, tutto mosso dalla luce e dal vento, come l'orlo del velo, come i riccioli di chiara seta. Abilissimo e arguto disegnatore, che mostra la sua bravura come scherzando col pennello, si rivede Perino nell'accartocciar le pieghe

Fig. 363 — Perin del Vaga:
Madonna col Bambino, nella Cattedrale di Pisa.
(Fot. Brogi).

delle maniche e del manto; fine miniatore nello stampar i fregi sulla copertina del libro che la Vergine tiene nella destra trasparente, rosea al chiaror del sole. Nessun riflesso più della soave luce d'umanità che raggia dai gruppi di Madonna e Bambino dipinti da Raffaello, ma grazia volubile e preziosa di cose mosse dall'aria, dalla luce, dal sorriso, un'impressione di freschezza e di gioia.

Di poco antecedente è la *Madonna* nella Cattedrale di Pisa (fig. 363), notevole per la novità graziosa della composizione: la Vergine, avvolta da un lungo manto, sostiene sopra un alto piedistallo il Bambino, che a lei s'appoggia benedicendo i fedeli: come gruppo policromo le due figure s'innalzano nell'ombra di una nicchia; escono lentamente, da quell'ombra, alla luce. Una delle finte statue, che a Perino decoratore di sale erano familiari, si è mutata, con effetti di studiata grazia, in questa Madonna col figlio. Non conosciamo altra opera del Toscano, scolaro di Andrea de' Ceri e di Ridolfo Ghirlandaio, prima che del Vaga e di Raffaello, così intonata, per sfumature chiaroscurali, all'ambiente fiorentino da sembrare una derivazione dall'arte di Mariotto Albertinelli. Tuttavia, il tessuto delle vesti, prezioso e tenue, le labbra tumide come quelle della *Madonna* Northbrook, la mano dal gesto artificioso, non lasciano dubbio sulla giustezza dell'attribuzione al Discepolo di Raffaello che in Pisa lavorava accanto a maestri di Firenze, al Sogliani continuatore delle sue stesse opere.

Perin del Vaga, che aveva atteso alla decorazione della cappella Massimi nella chiesa della Trinità, valendosi dell'aiuto di Daniele da Volterra, diresse, circa il 1535-37, anche lavori di decorazione nel palazzo di messer Agnolo Massimi, affidando al Volterrano un fregio nella grande sala, « con molti partimenti di stucco ed altri ornamenti e storie de' fatti di Fabio Massimo ».[1] Opera dello stesso Perino son le pitture e gli stucchi del fregio del cosidetto « Salotto celeste », raffiguranti la *Storia di Enea e Didone* tratta dall'*Eneide:* ovati e rettangoli, divisi da tabernacoletti in istucco, in cui s'annida una miniata figurina. Il brio delle scene, le proporzioni minute delle immagini, con visetti a curve infantili, la freschezza del colorito chiaro e gaio, sono ben noti caratteri del collaboratore di Giovanni da Udine. In altro soffitto, entro rettangoli, Perino ha dipinto con vivacità anche maggiore scenette mitiche rappresentate da figure minu-

[1] Vasari, ediz. cit., pag. 52, vol. VII.

scolo in piccoli paesi imitati con disinvolta rapidità dall'antico. Ritornato a Roma, il pittore, sempre più in fama, briga per ottenere tutti i lavori di decorazione dei palazzi signorili, e per assumere tanti impegni è costretto a valersi di aiuti: in Castel

Fig. 364 — Perin del Vaga:
Ornati nel soffitto della Sala del Perseo in Castel S. Angelo.

Sant'Angelo l'opera di Marco da Siena e di Girolamo da Sermoneta è più frequente che la sua. Si riconosce la sua mano nel fregio raffigurante il mito di Perseo, nell'eroe, paffuta bamboletta che arriva pattinando sul mare col manto arricciato come gran petalo di fiore, e nella eleganza della statuina di Andromeda, fusa con lo snello pinnacolo di roccia. La finezza dei suoi arabeschi floreali ci riappare nel soffitto (fig. 364), con figurine

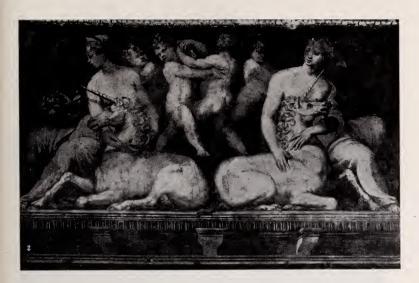



Fig. 365 — Perin del Vaga: Particolare del fregio nella Sala del Perseo

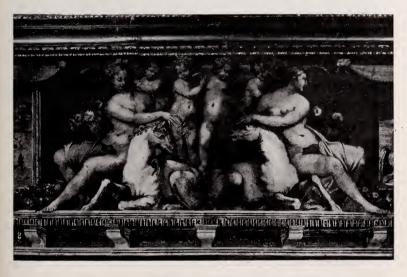



Fig. 366 — C. s.: Particolare del fregio nella sala del Perseo.

perlate sui fondi azzurri. Le storiette del fregio sono divise da stupendi cartocci decorativi composti di due figure in posa michelangiolesca sedute sul lioncorno, tra festoni di frutta e di bimbi (fig. 365 e 366). Verzura e figure, dipinte da Perin del Vaga con quella sua convenzione di colore trasparente e cristallino, riempiono i vani tra i quadri del fregio, come di cestelli fioriti. E l'arte del seguace di Raffaello, definita sempre coi titoli di leggiadra e graziosa dal biografo Vasari, qui ci si presenta come significativo esempio del secolo di Benvenuto Cellini.

* * *

Polidoro da Caravaggio e Maturino fiorentino,[1] nati verosimilmente l'uno e l'altro circa il 1505, lavorarono insieme da buoni compagni, e fecero facciate di case a graffito e chiaro scuro, delle quali oggi rimangono pochi frammenti, uno in via del Campanile presso la chiesa della Transpontina.

Delle opere di graffito dei due maestri associati si hanno molti intagli di Giulio Bonasone, Cherubino Alberti, Giovambattista Cavalieri, Stefano della Bella, Laurenziani, Galestruzzi, Enrico Golzio, ecc., i quali ci servono a ricostruire idealmente quella evocazione, di antichi fregi e di romane storie. Ma il Sacco di Roma venne a metter fine all'opera dei due fratelli d'arte. Maturino soffrì disagi e morì di peste nel 1528. Polidoro fuggì a Napoli, dove fu accolto nella casa di Andrea da Salerno, già suo condiscepolo, e fatto conoscere ai gentiluomini amici dell'arte. Da Napoli si trasferì a Messina, ove fece per l'Ansalone, console di Spagna, nella chiesa dell'Annunziata, detta dei Catalani, una gran tavola d'un Cristo portacroce (scrive il Vasari) «soldati, farisei, cavalli, donne, putti, ed i ladroni innanzi». La tavola oggi si trova nel Museo Nazionale di Napoli. Nel 1543 si decideva a rivedere Roma, quando un garzone, per derubarlo, lo uccise

---

[1] Bibliografia: Vasari, *Le Vite*, ed. cit., vol. I, pagg. 141 e segg.; Dollmayr, op. cit.; Grilli (Goffredo), *Le pitture a graffito di Polidoro e Maturino nelle facciate delle case di Roma*, in *Rassegna d'Arte*, V, 1905, pag. 97; Cassirer (Kurt), *Zeichnungen Polidoro da Caravaggio den Berliner Museum*, in *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, XLI, 1920, pagg. 344-358; Jacquemart (A.) *Les dessins d'ornement de Polydore de Caravage*, in *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 1880, pag. 332.

nottetempo e, dice il Vasari, « con doglia infinita di tutta Messina fu sepolto nella chiesa cattedrale ».

L'opera di questi due altri fra i più noti discepoli dell'Urbinate ebbe avverso il tempo: dedicata soprattutto alla decorazione esterna dei palazzi romani, fu distrutta dall'aria e dalle piogge. Le incisioni, fortunatamente, raccolsero gli esempi

Fig. 367 — Polidoro e Maturino:
Paese, con storie di Santa Maddalena, nella Chiesa di San Silvestro al Quirinale.

di quell'arte, che altrimenti non avrebbe lasciato traccia di sè, e che rappresenta quanto l'Italia produsse di più grandioso nel campo del chiaroscuro, facendo riviver, coi fregi sulle facciate delle case cinquecentesche, forme dell'antica Roma, nelle figure, nei vasi, nelle solenni panoplie. I due pittori lavorarono sempre insieme, dividendo pane e lavoro, confondendo i loro nomi nell'opera, fino al 1527, al Sacco di Roma e alla fuga di Polidoro per Napoli e per Messina.

Nessuno tentò la distinzione delle loro mani, distinzione ardua, conoscendosi sicuramente solo un'opera di Polidoro dopo la morte del fratello d'arte, opera tarda, dipinta fuori di Roma, a colori, campo non proprio all'arte sua. Dalla biografia vasariana risulta superiore nella collaborazione il lombardo Caldara, sebbene l'opera sia dichiarata omogenea: «e benchè, dice il biografo, Maturino non fosse quanto Polidoro aiutato dalla natura,

Fig. 368 — Polidoro e Maturino: *Paese, con storie di S. Caterina.*

potè tanto l'osservanza dello stile nella compagnia, che l'uno e l'altro pareva il medesimo, dove poneva ciascuno la mano, di componimenti, d'aria e di maniera».

Nella cappella di Fra Mariano in San Silvestro al Quirinale, Maturino e Polidoro dànno i primi esempi di paesaggio classico studiato a sè, esclusivo interesse dei pittori, cui gli episodi della vita di Santa Maddalena e di Santa Caterina sono pretesti per la composizione di un vasto scenario di rocce e di edifici, tanto che

le figure assumono proporzioni minuscole, di macchietta, come più tardi nei paesi del Poussin, di Paolo Brill, di Gaspare Dughet.

Fig. 369 — Polidoro da Caravaggio:
Cristo sulla via del Calvario, nella Galleria Nazionale di Napoli.

Nell'arte di Polidoro e di Maturino, il classicismo non è soltanto ricerca di linee chiare e solenni, di vaste armonie, come in certi fondi delle Logge e come nella pittura di Nicola Poussin: è vera

e propria imitazione di paesi ellenistici con massicci scogli di roccia, grossi tronchi, piccole figure. Ai piedi di una gigante rupe,

Fig. 370 — Polidoro: Fregio classico (disegno)

nell'affresco di *Santa Maddalena* (fig. 367), scintillano boschi e macchie, e rimbalza di piano in piano l'acqua di una cascata;

Fig. 371 — C. s.: Fregio classico.

sulla riva opposta del fiume, un gruppo d'imponenti edifici romani equilibra la massa della muraglia di rocce. Appena si distinguono, nel primo piano, Cristo giardiniere e Maddalena; in un

edificio sorretto da elefantine colonne, Maddalena in casa del Fariseo; nel cielo, la Santa portata da angeli che la cingono come di prezioso monile. L'altro paese (fig. 368) è invaso da un albero

Fig. 372 — Polidoro: Vaso.

gigante, che si protende tagliando in linea trasversa il cielo e segue con l'ombra dei rami il moto delle nuvole: sembra abbassarsi, sotto quel dominio, la terra, con la sua muraglia di rocce e col monumentale edificio. Sopra una rupe, a destra, Santa Caterina è accolta dalla Vergine col Bambino e da quattro Santi, di chiara

derivazione raffaellesca anche nella linea compositiva ad arco. I gruppi monocromi di putti con grossi lineamenti, come formati in ruvida pietra, sono palesi derivazioni dalla Sistina.

Elementi michelangioleschi si vedono anche nel quadro (fig. 369) dipinto da Polidoro per la chiesa dell'Annunziata, detta dei Catalani, a Messina, ora nel museo di Napoli, specialmente nei moti faticosi e contorti della pia donna che sorregge la

Fig. 373 — Polidoro: Trofeo d'armi e vaso.

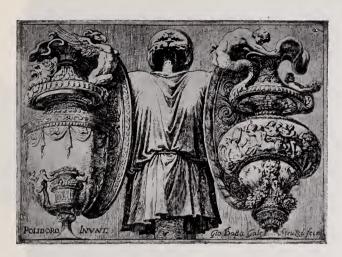
Vergine. Il fondo ricorda la cappella in San Silvestro, con le due quinte di roccia, da una delle quali un grosso albero si lancia di sbieco nel cielo. Nulla più, di raffaellesco, nel paese, classica scenografia, ben poco nella composizione, dove l'arco armonioso del corteo disegnato da Raffaello e tradotto dal Penni nel quadro detto lo *Spasimo di Sicilia*, si scinde in più gruppi, con effetto dinamico, e i contorni si disegnano angolosi, i lineamenti diventan grossi, irregolari, sfaccettati. Nel tubicine, ragazzo erculeo, è il ricordo del *Giudizio* di Michelangelo, e da Michelangelo ha origine la costruzione dei gruppi, la sfaccettatura dei lineamenti

Fit. 374 — Polidoro: Trofeo d'armi, e vasi.

Fig. 375 — C. s.: Trofeo d'armi.

Fig. 376 — Polidoro: *Baccanale*, nella Collezione del conte di Pembrocke (Wilton House, Salisbury). (Fot. Braun).

rudi e tormentati, il conseguente frazionamento delle luci. Giulio Romano, quando imita, in Palazzo del Te, l'Atleta della pittura e scultura cinquecentesca, costruisce grandi statue di

Fig. 377 — Polidoro: *Niobe.*

gesso con lineamenti ampli e diritti; Polidoro dà della forma di Michelangelo un'interpretazione tutta personale, coi suoi con-

Fig. 378 — C. s.: *Scena di trionfo.*

torni angolosi e aspri, i ruvidi lineamenti, il chiaroscuro intenso e metallico.

Ma la fortuna del nome di Polidoro è legata, non a questo esempio di un'arte che non era sua propria, bensì ai monocromi (fig. 370) delle case romane, a noi noti quasi sempre traverso disegni e incisioni ammirabili per l'impeto travolgente dei gruppi, (fig. 371), la regale suntuosità degli ornati: vasi (fig. 372), trofei

d'armi (fig. 373-375), festoni.[1] Esempio superbo di queste pitture di Polidoro tratte dall'antico è un *Baccanale* (fig. 376), nella Collezione del Conte di Pembrocke (Wilton House, Salisbury),

Fig. 379 — Polidoro: *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso.*

attribuito a Giulio Romano. Il quadro figura un'antica pietra corrosa ai margini: dalla penombra, che le cornici raccolgono

[1] Nel disegno raffigurante la *Battaglia delle Amazzoni*, i due cavalli che s'addentano, il guerriero che fa roteare la spada, son palesi richiami al cartone leonardesco della *Battaglia d'Anghiari.*

sul piano marmoreo appena rientrante, la luce stacca, penetrandone la sostanza, bei corpi ad altorilievo di ninfe e di fauni. La prima figura a destra, nell'ombra, ha i grossi e larghi lineamenti, i muscoli erculei delle immagini di Polidoro; i fauni, con labbra

Fig. 380 — Polidoro: *La Famiglia di Adamo sulla terra.*

lascive, sprizzan vita e malizia dagli occhi turgidi; Sileno curva sulla splendida anfora la testa adorna di corimbi. L'artista, in questo suo capolavoro, ha voluto renderci l'effetto pittorico del sole che alleggerisce il marmo e v'infonde la vita: la maravigliosa forma della suonatrice di cembalo esce dall'ombra della cornice tutta illuminandosi di un chiarore interno, trasparendo, dal corpo di marmo pario, una luce calda e fioca.

Raffaello, nei suoi ultimi anni, sognava la ricostruzione di Roma antica; e quel sogno fu continuato da Giovanni Udinese e da Perin del Vaga, instancabili nel dar vita nuova alle antiche grottesche; da Maturino e Polidoro, i quali « cominciarono sì a studiare le cose dell'antichità di Roma, ch'eglino contraffacendo le cose di marmo antiche ne' chiari e scuri loro, non restò vaso, statue, pili, storie, nè cosa intera e rotta, ch'eglino non disegnassero, e di quella non si servissero ». Attinsero a piene mani, i due maestri, dalle antiche fonti, e in quelle rievocazioni di Roma trasfusero l'impeto proprio, la passione che li animava a dar forma a sogni di romana grandezza. Le stampe eseguite da opere di Polidoro ce lo mostrano attratto da visioni di movimento e di massa, in aspetto di pugilatore che in ogni forma scorga un rivale da abbattere, erculeo di membra, pronto alla lotta (fig. 377 e 378). Per questo appunto, alcune volte, egli si accosta singolarmente ai Fiorentini continuatori di Michelangelo, ad esempio nel figurar Eva e Adamo coi figli (fig. 379 e 380).

* * *

Di Tommaso Vincidor, bolognese, sappiamo che nel 1520 era ad Anversa, ove conobbe Alberto Dürer, che nel suo *Diario* lo dice « scolaro di Raffaello e un abile pittore ». Nel maggio del 1521 lo stesso Dürer donò a Tommaso le prove delle sue migliori stampe, in cambio di alcuni ricordi dell'Urbinate. Il Vincidor colorì il ritratto del grande tedesco, e questi disegnò a carbone il ritratto del pittore italiano, che si era recato nelle Fiandre per far tessere arazzi su cartoni anche propri, d'ordine di Leon X. Esiste un intaglio di H. Cock che rappresenta il *Concilio degli Dei.*

Di Tommaso Vincidor,[1] abbiamo soltanto una povera manifestazione negli arazzi che in Vaticano fan seguito a quelli di Raffaello, arazzi eseguiti su suo disegno. E il paragone con quelli dell'Urbinate è schiacciante per queste sgangherate composizioni di pratica.

---

[1] Cfr. I.-D. Passavant, *Raffaello d'Urbino*. Trad. italiana, Firenze, Le Monnier, 1898, I, Appendice III.

* * *

L'autore ignoto del ritratto di Giovanna d'Aragona è, con tutta probabilità, un maestro straniero, su cui si riflette, come su Bernardo van Orley e Giorgio Pencz di Norimberga, l'arte di Raffaello. Questi aveva mandato a Napoli un suo garzone per

Fig. 381 — Scuola di Raffaello:
Ritratto di Giovanna d'Aragona, nel Museo del Louvre.
(Fot. Alinari).

fare il cartone, il disegno, del ritratto; ma, oppresso da lavori d'ogni specie, lasciò anche la pittura al garzone stesso che egli non nomina.

Il *Ritratto di Giovanna d'Aragona* nel Museo del Louvre (fig. 381), attribuito al Maestro, è certamente opera di scuola. Le grosse mani, la mascheretta insignificante del volto, con

la sua regolarità di bambola, il fosco paese, bastano a dimostrare che la pittura, certamente copiata da un disegno raffaellesco, non può essere del Sanzio. Difficile determinare il nome dell'autore; diremo soltanto che la trattazione minuziosa dei capelli, delle trine, dei nastri, la durezza dei contorni, potrebbero far pensare a un discepolo straniero, venuto dal Nord.

* * *

Pellegrino Aretusi, detto il Munari,[1] o Pellegrino da Modena, nacque verso il 1463, da un pittore di barde da cavalli, di rotelle da giostre, di cassoni nuziali. Sin dal 1483 un poeta modenese, Gio. Maria Parente, parla di Pellegrino Munari:

« Zovene bello e degno in la pictura ».

A Modena, per la chiesa della *Madonna della Neve*, fece un quadro che, con tutta probabilità, è lo stesso oggi custodito dalla Galleria dell'Ateneo a Ferrara. Il quadro, posto sull'altare della Confraternita de' Battuti nel 1508, rappresenta l'arte di Pellegrino da Modena, prima che si confondesse, o meglio s'ascondesse, in quella di Raffaello, ch'egli seguì a Roma. Caddero in gran parte gli affreschi delle chiese di Roma citati dal Vasari, o furono guasti e mascherati; nelle Logge Vaticane l'opera sua non si distingue chiaramente da quella dagli altri aiuti di Raffaello.

Venuto meno l'Urbinate, Pellegrino tornò a Modena, sua patria; ma, verso la fine del 1523, ebbe tronca violentemente la vita. Aveva suo figlio fatta pace col nemico Giuliano de' Bastardi; ma poscia, incontratolo per via, lo colpì mortalmente con una partigiana. Allora i Bastardi, saputo il fatto, si levarono in armi; e il figlio di Pellegrino Munari, preso da spavento, si rifugiò in casa amica, mentre Pellegrino, nel ritorno alla propria dimora, dopo una corsa per vedere il figlio, fu assalito dai Bastardi e, crivellato di ferite, spirò in casa de' Rococcioli.

---

[1] Bibliografia: Vasari, *Le Vite*, ed. cit., vol. IV, pagg. 643 e segg.; Dollmayr, op. cit.; Venturi (Adolfo), *La pittura modenese nel secolo XV*, in *Archivio storico dell'Arte*, a. III, Roma 1890; Fiocco, *Pellegrino da Modena*, in *L'Arte*, 1917, pagg. 195-210.

Solo un disegno e un ciclo di affreschi, assai logoro, possono illuminarci sui mutamenti avvenuti nell'arte del modenese Pellegrino Aretusi, detto il Munari, schietto discendente di Ercole de' Roberti e del Costa, quando viene a Roma ed entra nella cerchia di Raffaello. Tra la pala d'altare della Pinacoteca ferrarese, tutta emiliana, e gli affreschi in San Giacomo degli Spagnoli, forma legame un disegno[1] d'ancona nell'Accademia di Venezia, raffigurante *San Francesco che riceve la Regola dalla Vergine.*

Il gruppo di *Madonna e Bimbo,* con forme arrotondate come quelle degli angioletti che sorreggono il diadema e scherzano col rotulo ai piedi del trono, è la sola prova di un accostamento all'arte di Raffaello, e anche in esso il contorno serpentino della turgida figura di Maria palesa l'origine emiliana del pittore, il suo raffaellismo alla maniera di Innocenzo da Imola. Più che dell'Urbinate la composizione richiama prototipi di Fra' Bartolommeo, anche per lo sfumato vaporoso, dolcemente mosso da lumi, sulle figurine degli angeli, assai più affine alle diffuse ombre dei disegni del Frate che al modo di chiaroscurare proprio di Raffaello.

Soli documenti certi dell'arte di Pellegrino in Roma sono gli affreschi in San Giacomo degli Spagnoli, essendo periti quelli di Sant'Eustachio. Le pitture di Sant'Jacopo furono anch'esse disgraziate, non solo per i guasti, ma per i restauri che ebbero a subire al tempo del Titi. In ogni modo, l'affresco raffigurante la *Battaglia dei Cristiani contro i Mori per la conquista di Granata* basterebbe a farci apprezzare la personalità del pittore, per il fine rilievo delle immagini e la nervosa agilità del movimento, che imprime qualcosa di festevole a quel chiaro arabesco di uomini e cavalli volteggianti sotto i vessilli arrotolati dal vento. L'enfasi della *Battaglia di Costantino* non ha echi in questa pittura che serba ancora qualche impronta emiliana.

---

[1] Pubblicato dal dott. GIUSEPPE FIOCCO in *L'Arte,* 1917.

Raffaello domina intieramente l'arte del Modenese nell'affresco raffigurante *Sant'Jacopo che libera dai ceppi uno schiavo* (fig. 382 e 383), composizione ammirabile per l'armonia dei gruppi

Fig. 382 — Pellegrino Munari: *Sant'Jacopo che libera dai ceppi uno schiavo*, nella Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli a Roma (parte inferiore).

umani e la chiara ripartizione spaziale. Se le pieghe fruscianti delle vesti, nel gruppo dov'è l'apostolo, risuonano ancora di cantilene

emiliane, i volti raggiano di grandezza, della ideale luce di Raffaello, più che in qualsiasi opera creata dagli scolari dell'Urbinate senza la guida dei suoi disegni. Il nobile profilo del prigioniero in catene, il portamento che trasforma lo schiavo in immagine di umana dignità, si troverebbero nei cartoni del Museo Alberto

Fig. 383 — Pellegrino Munari: *Sant'Jacopo* (parte superiore).

e Vittoria come nell'ambiente loro naturale. La solenne mole di un tempio domina, nella parte superiore dell'affresco, il tumulto festoso delle piccole forme picchiettate di luce con impressionistica rapidità. Mentre Giulio Romano, il più noto discepolo del Sanzio, falsava il ritmo delle linee e il timbro dei colori di Raffaello per amore di enfasi e di teatralità, l'umile Pellegrino, perseguitato dalla sorte anche nelle sue opere, appare negli

affreschi di San Giacomo, per la meditata composizione e il decoro delle forme, continuatore degno dell'arte di Raffaello. E la traboccante folla al sommo della scena dimostra come questo misurato e sapiente compositore porti nell'arte ispirata dai modelli del Sanzio una sensibilità sua propria agli effetti del moto e della luce.

* * *

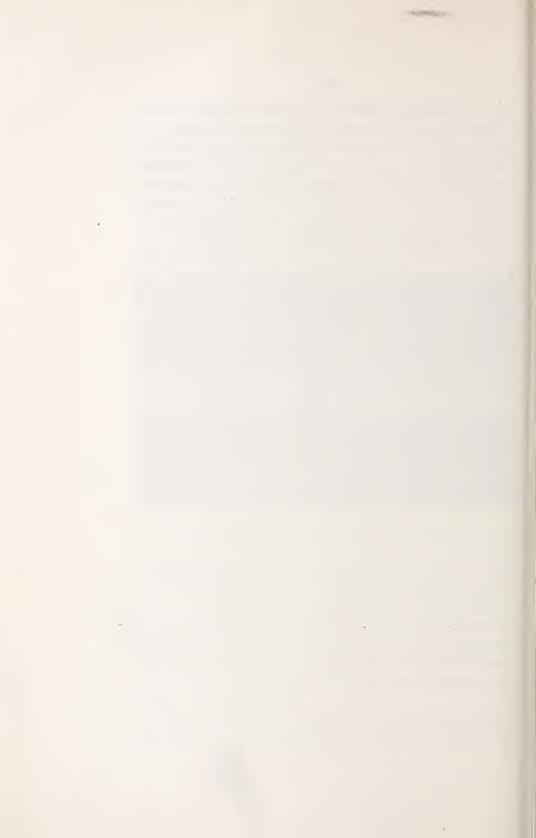
Un altro scolaro di Raffaello è rappresentato da due sovrapporta attribuiti a Polidoro nella Galleria Liechtenstein di

Fig. 384 — Marcantonio Raimondi (?): *Allegorie delle Arti*, nella Galleria Liechtenstein di Vienna.

Vienna (fig. 384). Figurano *Apollo tra le Muse, Marsia e Pegaso*, e la *Musica in trono fra compositori e fabbricanti di strumenti*. Le immagini, piccine, hanno forme robuste e tornite; i drappi metallici, di continuo agitati dal vento, schioccano intorno alle figure con impeto gioioso. Tutto è festa e brio: il mazzo d'alberi che brulica di luci dietro il capo ricciuto di Apollo, il cembalo che punteggia di faville l'ombra del fondo, gli svolazzi delle vesti attorno le figurine in corsa.

L'altro sovrapporta è notevole per la riposante chiarezza della composizione spaziale, l'equilibrio fra le ali e il centro, vero

fulcro di bilanciere. La scienza costruttiva dell'ignoto maestro, che raggiunge effetti di profondità e di ampiezza, valendosi di una successione armoniosa di rette e di curve, proviene in diretta linea da Raffaello; e il pittore si affretta a toglierle ogni gravità con alcune note di umoristica grazia: i bei puttini che giocano a caponascondere dietro le tavole marmoree e gli altri che battono, in ritmo affannoso di gesti, i martelli sopra l'incudine, mossi da un delizioso meccanismo di giocattolino. Ma la nitidezza dei contorni, il modulo dei volti, che nelle Muse richiama di lontano il Francia, certi spunti düreriani nell'allegoria della Musica, il tipo del personaggio a sinistra che evoca il ritratto di Raffaello nelle stampe di Marcantonio Raimondi, ci inducono a domandare se i due quadretti non siano opera dell'incisore che fu acuto interprete dell'arte di Raffaello e nelle stampe serbò chiaro e fedele ricordo di composizioni del Sanzio perdute, quali la *Strage degli Innocenti* e la *Presentazione della Vergine al Tempio.*

III.

IL CORREGGIO.

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELLE OPERE DEL CORREGGIO. — L'OPERA: Esordio nella cappella del Mantegna in Sant'Andrea di Mantova, in San Quirino a Correggio. — Altre primizie: tondi a fresco nell'atrio di Sant'Andrea, lo "Sposalizio di Santa Caterina" nell'Università di Detroit, la "Vergine col Bambino" in Raccolta svizzera, la "Madonna in gloria" nella Galleria degli Uffizî, il quadro del marchese Guiscardo Barbò tratto da un'incisione di Giannantonio da Brescia, la "Sacra Famiglia" già a Sigmaringen, la "Giuditta" della Galleria di Strassburg, la "Natività" di Casa Crespi, lo "Sposalizio di Santa Caterina" già di Gustavo Frizzoni, la "Pietà" Eissler, il "Commiato di Cristo dalla Madre" in Casa Benson a Londra, l'"Epifania" di Brera. — La pala di San Francesco in Correggio, ora nella Galleria di Dresda. — Ripresa del soggetto della "Sacra Famiglia" a Pavia, a Roma, a Orléans, ad Hamptoncourt. — Opere di questo periodo di ricerche: il "Faunetto" di Monaco, la "Maddalena leggente" a Dresda, i „ Quattro Santi" già Ashburton, l'ancona della Pieve d'Albinea la "Madonna" Campori, il "Sant'Antonio Abate" del Museo di Napoli, il "San Girolamo" dell'Accademia di San Fernando a Madrid, la "Vergine con Gesù e Giovannino" a Madrid, nel Prado, la "Zingarella" del Museo di Napoli. — La Camera di San Paolo a Parma. — Riflessi delle forme della Camera di San Paolo: la "Madonna della Scala", lo "Sposalizio di Santa Caterina" nel Museo di Napoli, la "Sibilla" nella Raccolta Lazzaroni, la "Venere Cavaspina" nella Galleria Gardner a Boston, il "Riposo in Egitto" negli Uffizî, la "Venerina" nella Raccolta Fiammingo, il "San Giovanni" già in Oldenburg, la "Madonna lattante" nel palazzo Borromeo all'Isola Bella. — Le pitture della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma. — Quadri dipinti tra la cupola di quella chiesa e l'altra del Duomo: lo "Sposalizio di Santa Caterina" al Louvre, la "Santa Caterina" di Hamptoncourt, il "Noli me tangere" del Museo del Prado, la "Vergine adorante il Bambino" agli Uffizî, il "Cristo nell'Orto" del Duca di Wellington, l'"Educazione d'Amore" della Galleria Nazionale di Londra, e l'"Ecce Homo" della stessa, la "Madonna del San Sebastiano" a Dresda. — Le pitture della cupola del Duomo. — Opere contemporanee a queste pitture: l'"Annunciazione" della Galleria di Parma, l'"Antiope" del Louvre, la "Sacra Famiglia" della Galleria Nazionale di Londra, la pala della "Madonna del San Giorgio" e la "Notte" a Dresda, la "Madonna del San Girolamo" e la "Madonna della Scodella" nella Galleria di Parma, la "Madonna del Latte" a Budapest, il "San Giovanni Battista" della Collezione Robinson. — Continuazione della serie degli "Amori di Giove": la "Leda", la "Danae". — Ritratto contemporaneo alla pittura della "Danae". — La "Io" e il "Ganimede". — EPILOGO.

Prospetto cronologico della vita e delle opere di Antonio Allegri, detto il Correggio:

1439, 30 agosto (avanti il) — Data della nascita.

Si ritenne il 1494 anno della nascita in Correggio di Antonio Allegri, principalmente perchè, il 30 agosto 1514, egli prese impegno,

cum consensu eius patris presentis, di dipingere la tavola per la chiesa di San Francesco nel luogo natale. L'assistenza paterna all'atto fu considerata quale prova che l'artista fosse ancor minorenne a quei giorni, e cioè non avesse più di vent'anni, senza riflettere che i criteri moderni sulla maggiore età non son quelli degli statuti correggeschi, come bene avvertì Alessandro Luzio. [1] A norma di quegli statuti, un giovane sino a venticinque anni non poteva contrarre impegni senza il consenso del padre e la sanzione del giudice; passata quell'età, gli era dato di far contratti senza l'approvazione del magistrato, ma non senza quella paterna. Ora, nell'atto per l'ancona del San Francesco, l'autorità del genitore non è afforzata dall'autorità del giudice; e quindi il Correggio aveva, al 30 agosto 1514, almeno venticinque anni; era nato prima del 30 agosto 1489, e contava quarantacinque anni circa alla morte, avvenuta il 5 marzo 1534.

Il rogito di Bartolomeo Zuccardi relativo alla pala d'altare, quantunque pubblicato incompletamente dal Tiraboschi e dal Pungileoni, non poteva contenere l'approvazione del giudice. Essa sarebbe stata inclusa nella formula: « *Antonius fil. Peregrini de Allegris ibi praesens per se, cum consensu eius patris presentis et consensum dantis, promisit et solemniter convenit Ven. Viro Fratri Hieronimo de Cataniis* ». [2] Quest'atto pubblico fu stipulato in Borgo Vecchio di Correggio, nella casa paterna e nella camera da letto del pittore.

L'8 settembre 1521, in altro atto del notaio Niccolò de' Balbi per la revoca di un procuratore, nella causa promossa da Antonio Allegri a fine di conseguir la donazione dello zio materno Francesco Arimani, « *comparuit Mag. Antonius de Allegris cum consensu et auctoritate Peregrini sui patris ibi praesentis, et consentientis circa revocationem sui procuratoris* ». [3] Quando si stese questo rogito, Antonio aveva già in isposa la giovanetta Girolama Merlini, orfana di un armigero, e ne aveva avuto il figlio Pomponio; ma, in ogni modo, egli era ancora figlio di famiglia, soggetto quindi alla potestà paterna.

Neppure aveva indipendenza, dopo un anno e più da quel giorno, il 26 gennaio 1523, quando s'addivenne alla divisione dei beni tra sua moglie e lo zio di lei, Giovanni Merlini; perchè, nello strumento rogato nella sua casa paterna di Borgo Vecchio, da Alessandro de' Pastori della Nucca, il padre di Antonio era presente e consen-

---

[1] *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28:* documenti degli Archivi di Mantova e di Londra raccolti e illustrati. Milano, L. F. Cogliati, 1913, pag. 111 e seg.

[2] Cfr. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori architetti nati negli Stati del Serenissimo Duca di Modena,* Modena, 1786, pag. 41; Pungileoni, *Memorie di Antonio Allegri, detto il Correggio,* Parma, 1817, 1821.

[3] Pungileoni, op. cit., II, pag. 150.

ziente. [1] Qualche tempo dopo quest'atto, il Correggio portò a Parma la sua famiglia, e là abitò in Borgo Pescara, nei pressi di San Giovanni. Allora, raggiunta l'indipendenza economica, il padre non ebbe più a garantire per lui e ad assistere con la sua presenza e autorità il figliuolo in atti pubblici. I due ultimi qui citati sono prova che la interpretazione data dal Tiraboschi e da altri all'assistenza paterna nel rogito del 1514 non corrispondeva al vero e alla legge vigente in Correggio, e che il calcolo della maggiore età, che aveva permesso di supporre il pittore nato nel 1494, mancava di giusto fondamento. [2]

1053-1505 — Antonio Allegri nello studio del Bianchi Ferrari.

La data del 1489 come approssimativa della nascita di Antonio Allegri permette di chiarire le notizie sullo svolgimento della sua educazione. Lo Spaccini scrisse una *Cronaca modenese* che fa seguito alle Cronache di Jacopino e di Tommasino Lancillotto, e copiò anche quest'ultima, edita dalla Deputazione modenese di Storia Patria. Nella copia dello Spaccini, alla data del 1543, Tommasino Lancillotto discorre dei pittori modenesi, e ne tesse brevemente la vita. Negli ultimi anni, di quando in quando, il cronista sosta nel racconto degli avvenimenti quotidiani, per dire dei cittadini illustri per gradi ecclesiastici e civili, per l'opera data a lettere ed arti: riassume le sue cognizioni, ammaina le vele della memoria, e trova posto a notizie raccolte lungo la propria vita, e non esposte sotto questa o quella data. Era naturale che il cronista avesse in serbo notizie, oltre quelle comprese nel giornale quotidiano, dove raccontava i fatti giorno per giorno più degni, a suo parere, di nota. Le notizie sparse nella *Cronaca* e quelle che non vi avevano trovato luogo si andarono componendo nella memoria del cronista; e così nacquero le biografie più tardi incluse tra le sue note giornaliere. Che esse sieno proprio sue, non interpolate dal copiatore Spaccini, come mostrò di credere la Deputazione di Storia Patria, editrice della *Cronaca*, si può ricavare dalla lettura stessa delle *Vite degli Artisti modenesi*. [3] Sotto la data 1543, a carte SS4 recto, tra gli *Eccellentissimi pittori*, è nominato « Nicolò degli Abbati che serve Carlo Re di Francia », e, in seguito, ove si comincia a discorrere di Antonio Begarelli, leggesi « ancora al presente è », e dove si annovera Gaspare Pagani, leggesi pure « al presente in detta città in fra gli altri v'è... che fece il mio ritratto nel 1538... ».

---

[1] Pungileoni, op. cit., II, pag. 186.

[2] W. Kallab, in *Vasaristudien*, Wien-Leipzig, 1908, a pag. 225, suppone arbitrariamente la nascita del Correggio avvenuta circa il 1472.

[3] Archivio del Comune di Modena. Copia della *Cronaca* del Lancillotto per mano dello Spaccini. Mss., a carte SS4 e seg., sotto la data 1543.

Non v'è dubbio quindi che le notizie siano, non dello Spaccini, che nacque nel 1570, ma di Tommasino Lancillotto, quali si presentarono alla sua memoria nell'anno di grazia 1543, nove anni dopo la morte di Antonio Allegri detto il Correggio, un anno dopo che il Vasari era passato per Modena.

Tommasino Lancillotto scrisse :

« Fran.° dal Bianco Pittor famoso al suo tempo, costui fu mae-
« stro del divino colloritore Ant.° da Correggio, poi nell'opera del
« prenominato Bianco s'ui uede dentro un bellissimo colorito, bella
« furia, graciosa attitudine, et garbata inuentione, come s'uede
« in S. Dom.° nel entrare in Chiesa, a destra mano, alla Cappella
« della Croce, dietro al muro doue sono Historie quando Santa
« Helena ritroua la Croce, historia molto bene intesa, fece ancora
« la tauola dell'istesso altare a olio, nella istessa Chiesa fece nella
« Cappella di San Ambrogio la vita di d.to Santo in quatro istorie,
« cosa famosa secondo quei tempi, et anco trà il pontile et la porta
« che ua nel primo inclaustro si uede un S. Dom.co che da la bene-
« dizione a un... Cozzi che già fù segretario del Duca de Urbino,
« cosa inuero molto bella. In San Pietro badia de Monici Negri,
« sopra l'Altar maggiore, c'è la sensione di Christo Sig.r Nostro
« fatta di man sua, insieme con tutti li Santi che sono nella uolta
« della Chiesa. In San Fran.co l'altare dei Morani doue è Christo
« con gli Apostoli quadro fatto a olio. In Sant'Agostino, nel pila-
« stro della Cappella di San Nicola, u'è un San Fran.° che riceve le
« stimacte cosa inuero molto bella, et in altre Chiese si uede da lui
« pitture tirate a molta perfettione, doppo sendosi molto affatti-
« cato in d.a professione de malatia incorabile morì, et non havendo
« fig.li lasciò assai roba per l'amor di Dio, che fu sotto il dì otto Feb-
« braio 1510 ».

Il Tiraboschi riportò questa *Vita,* discorrendo di Francesco Bianchi Ferrari, nel tomo VI della *Biblioteca Modenese*; ma il Pungileoni, veduta la copia dello Spaccini, non tenne conto se non dell'annotazione da questo scritta a margine della nota di cronaca, sotto la data 8 febbraio 1510, nella quale Tommasino Lancillotto discorre della morte di Francesco del Bianco Frare. Si noti che lo Spaccini, con lo stesso inchiostro lucente con cui aveva copiato la *Vita* di Francesco del Bianco, aggiunse in margine al passo relativo al decesso dello stesso pittore, copiato assai prima, e scritto invece con inchiostro stemperato e rugginito, le parole: « Costui fu maestro di Antonio da Correggio pittor eccellentiss.° ». Veduta ch'ebbe il Pungileoni la scritta marginale, non vi attribuì importanza, anzi osservò che la dichiarazione dello Spaccini era fuor del testo della *Cronaca* di Tommasino Lancillotto, e perciò non attendibile, quasi che il Lancillotto nel 1510 avesse potuto o dovuto indovinare la gloria futura dello scolaro del Bianchi Ferrari. Quando dava no-

tizia della morte di questo maestro non poteva il Lancillotto aver fermato l'attenzione sopra un giovane esordiente appena nell'arte; ma se ne accorse poi, quando la fama risuonava intorno all'opera del « divino coloritore », e, nel 1453, potè ben ricordare « Francesco del Bianco pittor famoso al suo tempo », e la sua gloria di maestro. Mancando, nella redazione primitiva della *Cronaca* del Lancillotto, al passo datato 8 febbraio 1510, l'aggiunta marginale dello Spaccini, si tolse fede ad essa, mentre il cronista, ch'ebbe certamente sott'occhio un'altra e più compiuta redazione della *Cronaca*, diversa da quella oggi nella Biblioteca estense, evidentemente trasportò nel margine della carta anteriore la notizia sull'educazione del Correggio, trovata poi là dove il Lancillotto ragionava degli illustri modenesi. Invece di studiar la fonte della notizia e la sua attendibilità, si sottilizzò sopra l'aggiunta marginale, che, come tante altre dello Spaccini, è proprio sua, commento suo, citazione apposta al testo della *Cronaca* copiata, richiamo particolare al testo stesso. L'aggiunta in margine al passo della *Cronaca* dell'8 febbraio 1510 era appunto richiamo a un altro passo, glorioso per il vecchio maestro modenese. Dunque, Antonio Allegri fu nello studio del Bianchi Ferrari probabilmente prima di recarsi a Mantova, prima del 1506, anno della morte di Andrea Mantegna.

1506 — Il Correggio è a Mantova, e lavora nella cappella del Mantegna in Sant'Andrea.

Secondo il R. P. F. Ippolito Donesmondi : [1] « ivi anche dipinse Antonio da Correggio negli angoli della cuba i quattro Evangelisti... ». Notisi che il P. Donesmondi fu scrittore diligente, ricercatore negli archivî della verità delle attribuzioni tradizionali.

1506-1510 — È probabile che, lungo questo periodo, l' Allegri abbia lavorato, nella sua città natale, in San Quirino, l'affresco votivo ora nella Galleria Estense, e in Mantova nell'atrio di Sant'Andrea e in un monumento pittorico, già in piazza delle Erbe, ora distrutto: Francesco Gonzaga sopra un'arcata, ginocchioni, davanti alla Vergine, presso il cavallo che lo salvò nella battaglia del Taro.

1511, 12 gennaio — Antonio Allegri fa da padrino a un bimbo di Casa Vigarini.[2]

---

[1] *Dell'Istoria ecclesiastica di Mantova*, 1613, libro VI.

[2] Pungileoni, op. cit., II, pag. 42.

1514, 30 agosto–1915, 28 agosto — Allogazione ed esecuzione dell'ancona del San Francesco a Correggio.

Convenuta, con rogito di Bartolomeo Zuccardi, [l'esecuzione dell'ancona, per il prezzo di cento ducati, [1] il 4 ottobre 1514 si stipulò il contratto con Pietro de' Landini per la cornice di legno, che il Correggio stesso dipinse d'azzurro nei fondi e dorò nei rilievi verso la fine di marzo dell' anno seguente.[2] Il padre vicario del Convento, Girolamo de' Catanii, con messer Tommaso Faroxe, sindaco del convento stesso, Messer Gian Lodovico Montesino e il padre predicatore Fra Giacomo di Ceva, il 4 aprile 1515, pagò all'Allegri i 100 ducati, secondo il convenuto, per la tavola.[3]

1516, 4 ottobre — Il Correggio tiene al fonte battesimale, insieme con la madrina Clara de Ursis, Anastasia Elisabetta, figlia di Joan Antonio de Tovaliolis.[4]

1517, 18 maggio — Il Correggio lavora all'ancona della *Madonna* d'Albinea.

In una lettera del 12 maggio [5] l'arciprete della chiesa in quel di Reggio, Giovanni Guidotti, pregava Alessandro Malaguzzi a voler scrivere ad Antonio Allegri, invitandolo a seguire altro metodo o usar altri materiali nel dipinger l'ancona, per assicurare maggior durata al dipinto, secondo che l'artista aveva proposto, quando però egli non fosse tanto avanti nell'opera da non potere più mutar metodo. Ecco la lettera:

« Egregio ac noster major colende etc. Meser Alexandre, ve
« prego che per mio amore che scrivate una littera a quello majstro
« de l'anchona che per piu durezza sel po che la faza secondo me
« dicisseve a mj sel non èl tanto inanze che non la possa lasarla:
« quella se ge ha dato principio et Lamadalena gela manderà, et
« se ha adrizare a m.[e] Antonio fiolo de pelegrin de alegri de coreza
« non altro a voj meracomando 1517 die 12 maj.

« Jouannes albines archipresbiter et vester ».

(foris) « Egregio viro ac majori colendo alexandro de malagucijs etc. ».

---

[1] Pungileoni, op. cit. II, pag. 68, ov'è riferita parte del documento sotto la data 1414 per errore di stampa.

[2] Pungileoni, op. cit., II, pag. 68-69, ove son riportati i documenti relativi alle spese per l'ancona del San Francesco, tratti da un registro d' entrata e spesa già esistente nell'archivio dei Conventuali di Correggio: essi portan le date 24 marzo 1515, 4 aprile 1515, 21 maggio 1515, 28 agosto 1515. Le due prime note di spese hanno, nel Pungileoni, la data del 1514, la quale, secondo il computo, va intesa per 1515.

[3] Pungileoni, op. cit., II, pag. 72.

[4] Pungileoni, op. cit., II, pag. 107.

[5] Cfr. A. Venturi, in *Archivio storico dell'Arte*, I, fasc. 3, 1888, pag. 90.

Questa lettera ha fatto supporre che, oltre l'ancona, Don Giovanni Guidotti, arciprete di Albinea, avesse allogato anche una *Maddalena*, la quale si è voluta identificare con la piccola immagine passata dalla Raccolta Salting alla Galleria Nazionale di Londra; ma, a giudicare dalle strettezze in cui versava il buon preposto, potrebbe supporsi che egli non abbondasse di commissioni all'artista e che, nel suo linguaggio dialettale, chiamasse *madalena* una damigiana, così come anche oggi si chiama a Reggio e nei dintorni. L'aveva mandata piena di buon vino all'artista, e chiedeva col quadro la restituzione del recipiente. Questa spiegazione della parola *madalena* in un senso che può sembrare strano è stata formulata da studiosi reggiani, dall'amico prof. Naborre Campanini e dal Canonico prof. Giovanni Saccani, il quale, a sostegno di essa, cita il *Dizionario parmigiano italiano* d'Ilario Peschieri (vol. I, Parma, Stamperia Blanchon, 1823, pag. 286), ove leggesi: « MADALEINA, o bocia grande, *Boccione*, s. m. Damigiana ». Anche nei dizionari dialettali parmensi del Malaspina e del Pariset è indicata la parola *Madalena* nel significato di « Boccia grande ».

Sull'altare della chiesa di San Prospero di Albinea era l'immagine di una Madonna miracolosa a cui i fedeli accorrevano di frequente in gran numero; e l'Arciprete chiese aiuto al Vescovo per ornar degnamente l'altare, fregiarlo di « una pulcra Anchona », corredarlo di paramenti, di libri, di vasi sacri. Bernardino Nigone, vicario generale del Vescovo in Reggio, mandò in giro per tutta la diocesi frate Eriberto da Carantano di Correggio a raccogliere offerte, con una raccomandazione del 15 giugno 1518 ai fedeli: « date et dabitur vobis. Date temporalem substantiam ut exinde consequamini hereditatem eternam ». La raccomandazione fu rinnovata il 20 luglio del 1520, ma già l'arciprete di Albinea, recatosi il 14 ottobre 1519 a Correggio, alla presenza di Pellegrino de Alegris, padre del pittore, saldò il suo debito, pagando gli ultimi quattro ducati, che s'era obbligato con chirografo a sborsare ancora.[1]

1517, 14 luglio — Antonio Allegri è testimonio, insieme con Melchiorre Fassi, a un atto notarile steso da Francesco Alfonso Bottoni.[2]

Il nome del compagno del Correggio nella testimonianza ci ricorda come il 16 dicembre 1517 quegli lasciasse erede universale di ogni suo avere la chiesa di San Quirino, a patto che vi fosse eretta

---

[1] Queste notizie si ricavano dai documenti forniti dal can. prof. GIOVANNI SACCANI nell'*Avvenire d'Italia*, 19 gennaio e 24 febbraio 1915, raccolti nell'opuscolo: *La storia di un capolavoro* (Reggio, tip. Artigianelli, 1915).

[2] PUNGILEONI, op. cit., pag. II, 107.

una cappella « *cum uno altare cum una anchona cum quattuor sanctis, S. Leonardus, S. Marta, S. Petrus Apostolus et S. Maria Magdalena* ». [1] I quattro santi figurano nella tavola già Ashburton a Londra, del tempo stesso indicato nel rogito. Si può credere che, in attesa della fabbricazione della cappella, fosse dal Correggio preparata l'ancona, la quale fu più tardi collocata sull'altare della chiesa dell'Ospedale di S. Maria della Misericordia, donde proviene la tavola Ashburton. Notisi che la chiesa di San Quirino non fruì della donazione, forse perchè non si fabbricò la cappella con la rapidità voluta dal donatore; nè la chiesa di San Domenico si valse del lascito rinnovato a favore di essa nel 1528, sicchè, alla fine, Melchiorre Fassi donò tutto a S. Maria della Misericordia. La tavola Ashburton era dunque eseguita, o stava per eseguirsi, sin da quando Melchiorre Fassi pensò di erigere una cappella in una chiesa della propria città. Era naturale che un familiare del Fassi, il Correggio, si prestasse a dar forma a' suoi sentimenti divoti. Che il compagno nella testimonianza avesse familiarità col pittore può arguirsi anche dal fatto che una donna de' Fassi, parente forse di Melchiorre, tenne a battesimo Pomponio, primogenito del Correggio.

1518, gennaio — È testimone a un atto pubblico del notaio Francesco Alfonso Bottoni.

1518, 17 marzo — Tiene al fonte battesimale Rosa di Francesco Bertoni altrimenti Sogari.

1519, 18 gennaio — Antonio Allegri assiste come testimonio alla pubblicazione di un rogito steso dal notaio Francesco Alfonso Bottoni.[2]

1519, 1° febbraio — Nel palazzo di Manfredo, signore di Correggio, è stipulato un atto di donazione a favore di Antonio Allegri, compiuto da Francesco Ormano, suo zio materno, per compensarlo dei servizi a lui resi, « diversi modi et in diversis et in pluribus necessitatibus suis ab egregio et discreto juvene nepote suo magistro Antonio pictore ».[3]

La donazione, che fu presto impugnata e portò a inquietudini e a liti, constava della mobilia posseduta da Francesco Ormano, di una casa in Borgo Vecchio e di varie bifolche di terra.

---

[1] Rogiti di Tommaso Parma: del 1528, per la donazione a San Domenico; di data mancante, quello per S. Maria della Misericordia (PUNGILEONI, op. cit., II).

[2] PUNGILEONI, op. cit., II, pag. 127.

[3] PUNGILEONI, op. cit., II, pag. 127.

1519, 4 e 15 settembre — Il Correggio è testimone alla pubblicazione di altri rogiti di Francesco Alfonso Bottoni.[1]

1519 — Sposa Girolama del fu Bartolomeo Merlini de Braghetis, armigero, giovanetta sedicenne.

Il Pungileoni scrive che Girolama Merlini, nata nel 1503, sposò, in età di anni sedici, Antonio Allegri. Se quello scrittore, generalmente esatto, ebbe dati sufficienti per ciò affermare, conviene portare al più tardi nel 1519, non nel 1520, la data delle nozze.

1520-23 — Opera del Correggio in San Giovanni di Parma.

Nell'anno 1519, secondo il Ratti e l'abate Andrea Mazza, il Correggio riceveva pagamenti dal Monastero di San Giovanni di Parma. L'abate comunicò la notizia al Tiraboschi, che l'inserì nella *Vita* del pittore;[2] ma la riserva del Pungileoni,[3] il quale afferma che tutte le ricerche fatte dal P. Tonini nei registri originali non riuscirono a rintracciar le notizie date dal Mazza, e la mancanza della registrazione da lui accennata nei due registri di spese ancora oggi esistenti D (= 313) e H (= 306), che pur vanno, il primo dal 1513 al 1521, il secondo dal 1519 al 1526, rendono assai dubbia l'affermazione dell'abate, anzi fanno sospettare ch'egli abbia preso equivoco con qualche altro artefice ricordato ne' registri: ad esempio, un certo *M.ro Antonio... che fa il nostro Choro*, ed al quale si trovano segnati pagamenti appunto sotto l' anno 1519.[4] Del resto, l'abate Mazza, dando la notizia dei pagamenti fatti al Correggio nel 1519, non cita la fonte con determinatezza. Nelle « Annotazioni critiche » sull'opera del Ratti, inviate manoscritte dal Mazza al Tiraboschi,[5] leggesi:

« ...non sembra potersi dubitare che il Correggio assai gio-
« vinetto si portasse a Parma; essendo fama tramandata da quei
« giorni ai nostri costantemente in questo Monistero, che egli lun-
« gamente visse quasi domestico con noi. Nè si vuole già qui inten-
« dere il tempo che il Correggio vi spese pe' dipinti della Chiesa,
« si' perchè in essa neppure anni due vi spese, si' molto più perchè
« rimangono memorie, che prima d'allora aveva il Correggio di-
« pinto in questo Monistero, trovandosi ne' vecchi Registri de'
« nostri conti tutt'ora esistenti alcune partite di pagamento fat-
« tegli l'anno 1519, di che fa cenno lo stesso Sig. Ratti a pag. 64.

---

[1] Pungileoni, op. cit., pag. 146.
[2] Tiraboschi, op. cit., pag. 47.
[3] Pungileoni, op. cit., I, pag. 98.
[4] Cfr. Registro D — 313, f. 157.r, 159.v (il registro è nella R. Biblioteca di Parma.
[5] In copia nella Biblioteca sudd., Cod. Parmense 644, miscellanea del Mazza.

« Ma il documento soprattutto che par decisivo per assicurarci che
« d'assai tempo prima d'intraprendere la pittura della Chiesa nostra
« era vissuto in Parma, e ben affetto a questo mio Monistero si è la
« Lettera Originale, che tuttora conservasi in questo nostro Ar-
« chivio, per la quale il Correggio e ciascuno della famiglia di Lui
« sono fatti partecipi di tutti i benefici spirituali della nostra Congre-
« gazione per Decreto del Capitolo generale celebrato in Praglia
« nel Maggio del 1521, un anno prima, che seco Lui questo Moni-
« stero convenisse del prezzo pel dipinto della Chiesa ».

Veramente il diploma « di fratellanza e di comunione spirituale » concesso ad Antonio Allegri da tutta la Congregazione Cassinese, è del 15 maggio 1521, [1] mentre sin dal 6 luglio 1520 si principiò a sborsare denari all'artista per la cupola di San Giovanni. Finita la cupola, egli mise mano alla pittura e all'ornamento della tribuna, poi a dipingere ne' sottarchi degli arconi della cupola, infine al fregio della navata principale della Chiesa, che affidò ai suoi discepoli. Due registri di spese dell'Archivio di San Giovanni si trovano ora, come abbiam detto, nella Biblioteca di Parma; un altro, segnato E, visto e spogliato dal Pungileoni, fu venduto nel 1812, dopo la soppressione del Convento, a Sir Francis Egerton, raccoglitore d'autografi d'Italiani illustri. Conteneva la ricevuta autografa del Correggio per l'intero pagamento e il resto della mercede per gli affreschi nella Chiesa di San Giovanni. Quel registro si riteneva perduto, ma ci è stato facile rintracciarlo fra i manoscritti Egerton del British Museum di Londra. Del resto, il Padre Pungileoni, che trascrisse le note di pagamento dai giornali dell'Archivio di San Giovanni, fu abbastanza fedele, e le varianti fra l'edizione e il manoscritto sono piuttosto di forma che di sostanza, ad eccezione di una che altera il senso.

Già rilevò il Ricci [2] che, nell'indicazione delle pitture della tribuna, i registri di spese usano le parole *capela granda*, e il Pungileoni trascrisse *cupola granda*, senza accorgersi che nell'indicazione della cupola gli stessi registri fanno uso della parola *cuba*. La correzione permette di seguire l'ordine degli affreschi del Correggio in San Giovanni: nel 1520, il maestro lavorava alla cupola; il 6 luglio di quell' anno ebbe una prima parte del suo avere per la pittura, che continuò nell' anno seguente, sapendosi, dai suddetti registri, di pagamenti fatti al pittore il 1° aprile, dal 15 al 31 aprile, dal 28 maggio al 28 luglio. Nel 1522, dal 18 aprile al 19 maggio, gli furono sborsati denari per gli affreschi della Tribuna, che dovettero esser compiuti alla fine di ottobre, insieme con le dorature del fregio e delle cornici della tribuna stessa, e le

---

[1] Tiraboschi, op. cit., pag. 51.

[2] Corrado Ricci, *Antonio Allegri da Correggio*, Berlino, 1897.

decorazioni dei sottarchi degli arconi della cupola. Allora, venuta la festa degli Ognissanti, Don Basilio priore allogò all'Allegri « la frixaria circum circa lo corpo de la Ecclesia ».[1] I pagamenti si succedettero nel 1523, il 20 gennaio, il 13 marzo e l'8 giugno, e nel 1524, il 4 e il 23 gennaio, giorno in cui il Correggio ebbe il saldo del suo avere.

1521, 26 luglio — I parenti di Girolama Merlini, moglie d'Antonio Allegri, le costituiscono la dote, determinando la parte a lei spettante di case e terre per 257 ducati.[2]

1521, 3 settembre — Gli nasce Pomponio Quirino, che è tenuto al fonte battesimale dal magnifico Gio. Battista de Lombardi e dalla madrina De Fassis.[3]

Il documento ci mostra il Lombardi, celebre medico, già professore negli studi di Bologna e Ferrara, in rapporti familiari con il Correggio. Ma da ciò non si può ricavare quanto fu detto circa l'insegnamento della filosofia ch'egli avrebbe impartito al pittore. Piuttosto convien credere che il Lombardi, il quale ebbe molta considerazione e importanza di uffici nella città di Correggio, avesse familiarità col cittadino illustre.

1521, 8 settembre — È testimonio a un atto del Notaio Niccolò Mazzucchi.[4]

1521, 8 settembre — Elegge suo procuratore Niccolò Balbi, invece di Francesco Affarosi, nella lite intentata contro Romanello Ormani o Aromani che gli disputava il possesso dei beni donatigli dallo zio.[5]

1521, 10 dicembre — Sentenza favorevole del giudice Sigismondo Augustoni nella causa suddetta; altra sentenza d'altro giudice, Ascanio Merli, contraria all'Allegri, condannato alle spese del processo annullato.[6]

---

[1] Il Pungileoni, op. cit., II, pag. 169-174, trascrisse le note di pagamento dai registri dell'Archivio di San Giovanni, ora nella Biblioteca parmense. Nel registro H si trovano alcuni rimandi all'altro segnato E, ora nel British Museum fra i mss. Egerton (I, f. 48).

[2] Pungileoni, op. cit., II, pag. 150.

[3] Pungileoni, op. cit., I, pag. 128; III, pag. 60.

[4] Pungileoni, op. cit., I, pag. 128.

[5] Pungileoni, op. cit., II, pag. 167.

[6] Pungileoni, op. cit., II, pag. 167.

1522, 4 maggio — La moglie del pittore, nella casa del padre di questo, fa istanza con atto del notaio Alessandro Pastori della Nucca, per avere il possesso libero de' suoi beni dotali.[1]

1522, 16 giugno — Il notaio stesso inventaria la mobilia chiesta dalla moglie del Correggio, dovutale nella divisione dei beni ereditati dal padre.[2]

1522, 14 ottobre — Alberto Pratoneri di Reggio nell'Emilia gli commette la tavola della *Notte* per la sua cappella in San Prospero di Reggio, al prezzo di lire 208, ossia ducati 47 ½ d'oro.[3]

Il Correggio gli ha presentato il disegno del quadro, e il Pratoneri, approvatolo, gli sborsa una parte della somma convenuta.

1522, 3 novembre — Stipula un contratto con il quale gli viene allogata la pittura della cupola e quella del presbiterio.

Alla presenza di due canonici della Cattedrale, del Cavaliere Scipione della Rosa e di tutti i fabbricieri della chiesa, il notaio Stefano Dodi stipula il contratto con l'Allegri per la pittura della cupola « cum suoy archi et pilli », e per quella del presbiterio, con le istorie che gli saranno designate, da tradursi a imitazione del

---

[1] Pungileoni, op. cit., II, pag. 179.

[2] Pungileoni, op. cit., II, pag. 179.

[3] Il Bottari, nelle *Lettere pittoriche*, III, pag. 343, produce con poca esattezza l'obbligo contratto fra Alberto Pratonero e il Correggio. Pietro Gherardi, nella descrizione mss. dei quadri dell'antica Galleria Estense, inserì copia del contratto ch'egli ebbe sotto gli occhi. Il Tiraboschi, supponendo che l'originale fosse passato insieme col quadro a Dresda, ne riportò il testo dal Gherardi (op. cit., pag. 54). Severino Fabriani, *Lettera sopra un autografo di Antonio Allegri*, Modena, 1833, pubblicò una copia del contratto ritenendola l'originale, il quale fu rinvenuto dal Campori: *Relazione di un autografo del Correggio rinvenuto nell'Archivio palatino di Modena Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie modenesi e parmensi*, Modena, 1863). Fu in seguito più volte riprodotto anche in facsimile. Cfr. Carlo Pini e Gaetano Milanesi, *La scrittura di artisti italiani riprodotta con la fotografia*, Firenze, 1876, tav. 115; Corrado Ricci, op. cit., pag. 303. Lo riproduciamo noi pure:

« Per questa notta de man mia Jo Alberto pratonero faccio fede a ciascuno come io pro-« metto di dare a m.ro Ant.º da correggio pittor libre ducento otti di moneta vecchia reg-« giana et questo per pagamento d'una tavola che mi promise di fare intutta excellentia dove « sia depinto la Natività del S.re nostro con le figure attinenti secondo le misure et gran-« dezza che icappeno nel disegno che m'ha puosto esso m.ro Ant.º di man sua. In Reggio alli XIIIJ di ottobre. M. D. XII.

« Al predicto giorno gli contai per parte di pagamento libre quaranta di moneta vecchia.

« Et jo Antonio lieto da Correggio mi chiamo haver receputto al dì e milesimo sopra-« scritto quanto è soprascritto et in segno di ciò questo ho scritto de mia mano ».

vivo e del bronzo o del marmo, a seconda della importanza diversa delle parti dipinte, e « la ragione e vaghezza » degli effetti pittorici. La pittura, aggiunge l'Allegri, « *non si potrà con l'honore et del loco e nostro fare per manco de ducati 1000 de oro* ».[1] Invece gli furono assegnati 1100 ducati, come appare dai quarti della somma pagatagli nel 1526 e nel 1530, e cioè si aggiunsero, al compenso di ducati mille, altri cento ducati per la spesa dell'oro.

1523 — Prende a primavera, con la sua famiglia, dimora in Parma, in una casa nei pressi di San Giovanni, in borgo Pescara.[2]

1523 — Da una memoria, non più conservata oggidì, dell'Archivio del Monastero di Sant'Antonio, sapevasi che donna Briseide Colla, vedova del Magnifico Orazio Bergonzi, gli allogò per 400 lire imperiali la tavola con la *Madonna e i Santi Girolamo e Maddalena*, oggi nella Galleria parmense.[3]

1523, 26 gennaio — È presente in Correggio alla pubblicazione dell'atto di divisione dei beni tra sua moglie e lo zio di lei Giovanni Merlini.[4]

1524, 6 dicembre — Gli nasce in Parma una figlia, battezzata col nome di Francesca Letizia il 16 dicembre, tenuta al fonte battesimale da Giovan Marco de Garbatiis, medico del monastero di San Giovanni, e dalla madrina donna Ludovica de Bagnini.[5]

1524 — Può supporsi che fosse allogata al Correggio la *Madonna della Scodella*, sapendosi che certo Cristoforo Bandini lasciò per testamento in quest'anno lire 15 imperiali per la spesa dell'ancona dell'altare di San Giuseppe nella chiesa del Santo Sepolcro.[6]

---

[1] L'atto fu pubblicato dall'Affò in *Vita del Parmigianino*, pag. 30; dal Pungileoni, op. cit., II, pag. 182-183; da Pietro Martini, *Studi intorno al Correggio*, Parma, 1865, nelle note al capitolo XI, pag. 170; dal Meyer, *Antonio Allegri, detto il Correggio*. Lipsia, 1871, pagina 462.

[2] Lo dice il Pungileoni (I, pag. 24) senz'addurne le prove, dando per fatto certo il probabile.

[3] Tiraboschi, op. cit., pag. 55 e seg.

[4] Pungileoni, op. cit., II, pag. 186.

[5] Dalla nota del Fea alle *Opere* di A. Raffaello Mengs, Roma, 1787, pag. 161.

[6] Pungileoni, op. cit., II, pag. 198-199.

1525, 15 febbraio — E' testimone a un atto steso alla presenza di Veronica Gambara e di Manfredo signore di Correggio, dal notaio Gaspare Porta.[1]

1525, 18 febbraio — Chiede esame di testimoni sulla capacità di disporre nel defunto suo zio Francesco Ormani. Evidentemente continuava la causa relativa alla donazione a lui fatta nel 1519.[2]

1525, 18 febbraio — È testimone agli atti criminali per l'omicidio di Annibale Brunorio.[3]

1525, 26 agosto — A prevenire pericoli alla stabilità della chiesa della Steccata, fu chiamato primo il Correggio,[4] e con lui furono invitati altri quindici artisti, tra i quali Marcantonio Zucchi maestro di prospettiva, il medaglista Gio. Francesco Bonzagno, lo scultore Jacopo Filippo Gonzate, i pittori Alessandro Araldi e Michelangelo Anselmi lucchese, scolaro dell'Allegri, affinchè divisassero i ripari.

Adunatisi i periti, esaminate le crepe della fabbrica e considerata questa con ogni attenzione, si proposero di meditare ciascuno sul da farsi e di esporre le proprie idee in una prossima convocazione. Questa ebbe luogo presto, e si convenne principalmente di chiudere le molte aperture che toglievano stabilità alla fabbrica, affine di rendere la chiesa « più forte, più utile et più divota ». Per lo spostamento dell'altar maggiore, resosi necessario, furono commessi all'Allegri, a Jacopo Filippo di Gonzate e a Marc'Antonio Zucchi disegni « con ornamenti bellissimi ». Tutto ciò vien raccontato da un cancelliere, a ricordo di quanto era accaduto, il 26 agosto 1525, e non subito dopo le adunanze de' periti, poi che soggiunge che le loro deliberazioni furono approvate da architetti venuti « da poi multi giorni in questa Terra ». Le adunanze si tennero tuttavia in quell'estate: leggesi nella memoria stessa che la seconda di esse ebbe luogo nella chiesa di Sant'Alessandro, non nella sagrestia, « etiam per lo grande caldo era a questo tempo ».[5]

---

[1] Pungileoni, op. cit., II, pag. 193.

[2] Pungileoni, op. cit. II, pag. 193.

[3] Pungileoni, op. cit. II, pag. 193.

[4] Amadio Ronchini, *La Steccata di Parma*, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per Modena e Parma*, I, Modena, 1863, pag. 182.

[5] Il documento dal quale si ricava tutto questo è nell'Archivio della Steccata (filza I, BN. 8° cancello), sotto la data del 26 agosto 1526.

1526, 24 settembre — Gli nasce in Parma una figlia, battezzata il 26 successivo col nome di Caterina Lucrezia: padrino fu maestro Giovanni de Soncino, madrina Donna Angela *de Pigombis*.[1]

1526, 29 novembre — Eseguito il primo quarto del lavoro assunto, gli viene sborsata dai Fabbricieri, e per essi dal loro sindaco e procuratore, la somma di 76 ducati d'oro, restanti a compimento del quarto dell'intera somma, cioè di 245 ducati.

Il lavoro della cupola dovette essere iniziato solo nell'anno 1526, data la quantità dei lavori eseguiti dal Correggio in precedenza. Quantunque ci manchino notizie sul tempo in cui gli furono fatti gli altri pagamenti, e solo si sappia del denaro sborsatogli il 23 novembre del 1526, quando, per la fredda stagione, si era sospeso il lavoro a fresco, è tuttavia supponibile che la cupola del Duomo in quell'anno fosse a metà circa dipinta. Negli anni che seguirono, sino al 1530, non lavorò con molta assiduità agli affreschi, poichè solo in quell'anno gli fu pagato un secondo quarto del lavoro. [2]

1527, 3 ottobre — Gli nasce una terza figliuola, Anna Geria, tenuta il 5 ottobre al fonte battesimale dal Canonico D. Marco de Carissimis e da donna Margherita de Cribellis.[3]

1527, ottobre — Si compone nella sua causa con gli Ormani o Armani, per intromissione di Manfredo signore di Correggio.[4]

1527, ottobre — Gli Armani gli cedono alcune terre con atto dello stesso notaio Tommaso Parma, che segnò la fine della lite.[5]

1527, 26 dicembre — Muore in Correggio Lorenzo Allegri pittore, suo zio paterno.[6]

---

[1] Cfr. Fea, nelle note al Mengs.
[2] Il documento si legge nell'Archivio del Capitolo del Duomo.
[3] Fea, in Mengs, op. cit.
[4] Pungileoni, op. cit., II, pag. 210.
[5] Pungileoni, op. cit., II, pag. 211.
[6] Pungileoni, op. cit., II, pag. 209.

1528 — Donna Briseide Colla pone il quadro, la *Madonna del San Girolamo*, nella cappella della propria famiglia in Santo Antonio.

Oltre la convenuta mercede, la committente fa dono al pittore di due carra di fascine, di alcune staia di frumento e di un maiale.[1]

1528, 20 e 22 marzo — Con rogiti di Nicolò Donati si addiviene a una transazione nella lite con Genesio Mazzoli circa i beni della moglie di Antonio Allegri.[2]

1528, 3 settembre — Veronica Gambara da Correggio scrive a Isabella d'Este Gonzaga a Mantova, vantando una *Maddalena nel Deserto* dipinta dal «Nostro», cioè dal Correggese suo suddito Antonio Allegri.

La lettera trovasi nell'Archivio Gonzaga a Mantova, recuperata da Vienna, ove era stata portata per arricchire l'Autografoteca imperiale. Ecco la lettera:

« Ill. et Ex. Sig. mia osserv:

« Il sig. Don Lope mi scrive per espresso dalla Mirandula che « mess. Thomaso Fornaro è arrivato li hieri alle ore 23. Et io per « esseguire li p.ti suoi comandamenti le scrivo subito questa mia « per advisarnela. Nel tempo stesso crederia di manchare molto del « debito mio inverso di V. Ex. se non mi advisassi di darle qualche « notizia intorno al capo d'opera di pittura che il nostro Mr. Antonio « Allegri ha hor hora terminato, sapendo io mazime che V. E., come « intendentissima di simili cose, molto si dilettarà. Rappresenta la « Maddalena nel deserto ricoverata in orrido speco a far penitenza; « sta essa genuflessa dal lato destro con le mani giunte, alzate al « cielo in atto di domandar perdono de' peccati; il suo bell'atteg- « giamento, il nobile e vivo colore ch'esprime, il suo bellissimo viso « la fanno mirabil sì che fa stupore a chi la mira. In quest'opera ha « espresso tutto il sublime dell'arte della quale è gran maestro. Da « Correggio li 3 settembre MDXXVIII.

« Di V. Ex. Servitrice
« Veronica G. da C. »

« All'Ill.a et Ex. Signora et Patrona mia osserv. la Sig. Marchesana di Mantova ».[3]

---

[1] Pungileoni, op. cit., I, pag. 185.

[2] Pungileoni, op. cit., II, pag. 227.

[3] La lettera fu edita nel 1822 dal Pungileoni, ripubblicata da Quirino Bigi nella sua scrittura apologetica, da Carlo Malaspina, poi da Willelmo Braghirolli, ecc.

1530 — Viene aperta la cappella de' Pratoneri in San Prospero di Reggio, adorna dell'ancona raffigurante la *Notte.*

La data del compimento della cappella si ricava dall'iscrizione nel pilastro a destra:

ALBERTVS ET GA
BRIEL PRATONERII
HAEC DE HIERONY
MI PARENTIS OPTI
MI SENTENTIA FIE
RI · VOLVERVNT
MCCCCCXXX

1530, 17 novembre — Il Correggio vien pagato per il secondo quarto delle pitture della Cattedrale,[1] cioè l' altra metà della cupola.

La terza e la quarta rata dovevano essergli pagate per la pittura del presbiterio o « di ciò che di muro si vede in la Capella », resto delle 150 *pertiche quadre* che il Correggio si era assunto di colorire. E a questo non potè metter mano. È stato detto che la cupola non fu compiuta dal Correggio, perchè i suoi eredi furono chiamati a rendere 140 lire imperiali, [2] pari a ducati 23 d' oro circa; ma con tutta probabilità devesi intendere che il pittore aveva soltanto trascurato di mettervi tutto l'oro necessario, tant'è vero che Girolamo Bedolli, detto il Mazzola, il quale assunse di adornare il presbiterio e il coro, di fare, cioè, quella parte di pittura non eseguita dal Correggio, si obbligava anche di « reponer nella Cupola quell'oro gh'è già posto da Rondani e da Magistro Antonio da Coregio ». [3] Questa frase non è molto chiara; potrebbe anche significare che fosse ripetuta la doratura in qualche parte; ma non c'è altra frase che si riferisca alla cupola o al compimento dell'opera del Correggio ne' contratti che la fabbriceria del Duomo fece per il proseguimento delle pitture, prima con Giorgio Gandino del Grano, poi, il 5 aprile 1559, con Girolamo Bedolli, detto il Mazzola.[4]

---

[1] Cfr. PUNGILEONI, op. cit., II, pag. 228, che trasse la nota di pagamento dalle carte del Preposto Gherardo Brunorio. Si ricava dall'Archivio del Capitolo del Duomo, capsula I, n. 17, sotto la data 17 novembre 1530.

[2] Nel *Catalogo della Mostra correggesca in Parma,* 17 giugno-1° luglio 1894, Parma, Battei, 1894, a pag. 28, è indicato il doc. 7 bis, 1551, del registro della Fabbrica del Duomo di Parma, nel quale è notato il debito degli eredi del Correggio per aver egli lasciato incompiute le pitture sulle quali aveva ricevuto un' anticipazione di denaro. Vedi anche a questo proposito PUNGILEONI, op. cit., II, pag. 244.

[3] Cfr. MARTINI, op. cit.

[4] Cfr. lo stesso, op. cit.

Quando si scoperse la cupola, dicesi, furono fatte acerbe critiche al Correggio, e vi fu chi definì la pittura « un guazzetto di rane ». I biografi del Correggio insorgono contro tali giudizi, e li credono inventati di sana pianta, quantunque l'arte del pittore fosse troppo nuova per non destar contrarietà di opinioni. E che la destasse se ne ha prova in una lettera, del 1559, di Bernardo Gatti, detto il Soiaro, esistente nell'Archivio della Steccata.

Il pittore doveva eseguire in questa chiesa alcuni affreschi, ed era impensierito di dover sottostare al giudizio « delli Signori della Compagnia ». Metteva condizioni, perchè, scriveva a Damiano Cocconi, « non voglio stare alla discrecione de tanti cervelli, e sapete quello che fu dito al Correggio in nel Domo ».[1]

1530, 29 novembre — Acquista un podere, con atto pubblico di Niccolò Donati in Correggio,[2] per 195 scudi e 10 soldi, da Lucrezia Pusterla di Mantova, vedova di Giovanni Cattania da Correggio.

1530 — Riceve denari dal Duca di Mantova.

Il Pungileoni scrisse d'aver letto nel registro di spese ducali, denominato *Jovis*, nell'Archivio Gonzaga, due partite, a carte 89, relative a un vecchio conto di *M.ro Antonio da Corezo pictor*, annotate in una stessa pagina in cui è parola di *Sebastiano e compagni pictori e operatori degli archi trionfali.*[3] Veramente, tali conti del 1530 erano riportati d'anno in anno, di registro in registro, e tra loro non avevano la relazione che suppose il Pungileoni, presentandoci il Correggio come pittore d'archi trionfali per l'andata a Mantova di Carlo V. La nota relativa a *Sebastiano e compagni pittori e operatori agli archi trionfali*, addebitati di lire 139 e soldi 13, non ha relazione necessaria con l'altra che riferisce dover *Mastro Antonio da Corezo* dare lire 131, soldi 4.

È supponibile piuttosto che Antonio, sin dal 1530, fosse incaricato dal Gonzaga di dipingere, per l'Imperatore Carlo V, gli *Amori di Giove*, e che gli fosse dato denaro, del quale fu segnata la mancanza al pareggio o all'*adequatio*. Certo è che, se la data letta dal Dirochers e ripetuta nell'incisione da lui eseguita della *Danae*, è esatta (Antonius de Allegris Corrigiensis pinx. 1531), abbiamo ragione di credere che sin dal 1530 il Correggio si applicasse alle tele per Carlo V.

---

[1] La lettera è riportata dall'Affò, *Servitore di piazza*, 1796, pag. 24 26.

[2] Pungileoni, op. cit. II, pag. 231.

[3] Pungileoni, op. cit., II, pag. 246.

1532, dicembre — È presente ad atto legale con cui Manfredo, signore di Correggio, nomina suo procuratore Paolo Brunorio, per ottener di nuovo dall'Imperatore Carlo V, che aveva poc'anzi ospitato, l'investitura de' suoi fondi.[1]

1533, 7 e 15 gennaio — È testimone in Correggio alla pubblicazione di un atto del notaio Alfonso Bottoni nel palazzo del signore Manfredo, e di un altro di Alfonso Guzzoni in casa Berni.[2]

1533, settembre — Compra alcune bifolche di terra, da Lionardo Gardini.[3]

1534, 24 gennaio — È testimonio allo strumento dotale di ventimila scudi d'oro per Chiara da Correggio, promessa sposa d'Ippolito, primogenito di Veronica Gambara.[4]

1534, 5 marzo — Muore in Correggio, ed è sepolto il 6 marzo nella Chiesa dei Francescani.[5]

1534, 15 giugno — Il padre d'Antonio Allegri restituisce al fattore del magnifico dottor Alberto Panciroli di Reggio 25 scudi d'oro anticipati al pittore per un'ancona da collocarsi in un altare di Sant'Agostino. Quando fu sorpreso da morte, il Correggio aveva appena iniziata l'opera.[6]

---

[1] PUNGILEONI, op. cit., I, pag. 239.

[2] PUNGILEONI, op. cit., II, pag. 250 251.

[3] PUNGILEONI, op. cit., II, pag. 245.

[4] PUNGILEONI, op. cit., II, pag. 247.

[5] Il Pungileoni riporta il *Necrologio di S. Francesco*, II, pag. 251. Con tutta probabilità è lo stesso che, strappato dal *Necrologio*, si trova nell'Archivio di Stato estense a Modena (foglio volante) 1534:

nel verso:

« Memorie di Antonio Allegri detto il Correggio ».

nel recto:

« 1534 adì 6 de mense Martii

« Per la sepoltura de m.° Antonio di Alegri depintore L. s. 13. d. 8.

« Adì 9 che fù el Lunedì fu fatto lo septimo de m.° Antonio di Alegri depintore L. s. 13. d. 8.

« Adì 10 che fù el martedì fu facto el tregesimo del sopra scripto L. s. 13. d. 8. »

Vi manca soltanto il principio (« adì 6 che fu al vener fu fatto l'officio del Padre fra Pedro d'obligo »), che forse era in una pagina precedente del *Necrologio* stesso.

[6] PUNGILEONI, op. cit.

1534, 12 settembre — Il Duca di Mantova scrive al Governatore di Parma che « Antonio da Correza Pictore ne lavorava in molte cose, et sempre havea cinquanta ducati del mio nelle mani »; e che, se non vi sarà modo di riaverli, almeno gli sieno dati i cartoni degli *Amori di Giove*, e le tele iniziate per suo ordine.[1]

1534, 17 settembre — Il Governatore di Parma risponde a Federico Gonzaga che tutti i cartoni ed altre « robe » son stati portati a Correggio, e là il Duca si rivolga, e potrà riavere il denaro, essendo « restato alli heredi buona facultà ».[2]

1534, 17 ottobre — Il Duca di Mantova, non pago di tali dichiarazioni, con una seconda lettera al medesimo Governatore di Parma, insiste circa i cartoni del « quondam Antonio da Corezza pictore in Parma ». Lo prega d'informarsi se si trovino in casa del Cavalier de la Rosa.[3]

1534, 24 ottobre — Risponde il Governatore di Parma che son tornate vane le ricerche, che il Cavalier de la Rosa gli ha dichiarato di non sapere ove sieno i cartoni. E il Governatore scrive al Duca che il Cavaliere sarebbe stato pronto a mandarli a Sua Eccellenza « tanto più che lui non si dilecta di tali pitture ».[4]

---

[1] V. Lettera di Federico Gonzaga al Governatore di Parma nel libro *Riservato* dell'Archivio Gonzaga, libro 53, pubblicato dal Braghirolli, op. cit.

[2] V. Risposta del Governatore di Parma a Federico Gonzaga, edita dal Braghirolli, op. cit.

[3] Questa lettera, non rinvenuta dal Braghirolli, qui si riproduce:

Lib. 310. Arch. Gonzaga di Mantova.

« Al Sig. Governatore di Parma,

« ...Ringrazio V. S. di quanto la me scrisse in resposta d'una mia ricercandola a fare « opera di farne avere alcuni cartoni di pictura, che mi faceva fare al s. Ant. da Corezza « pictore in Parma, et havendo fatto fare molta diligentia per havergli, come quello che summamente li desidera, trovo per informazioni che mi sono date quelli essere in casa del Ca- « vagliere de la Rosa et per questo mi è parso pregare V. S. ad usare ogni arte et diligentia « possibile acciò in effetto et senza dilatione me siano fatti havere....

« Mant. XVII oct. 1534 ».

[4] È pubblicata questa lettera da Braghirolli, op. cit.

1538, 19 novembre — Pellegrino Allegri, padre di Antonio, fa testamento.[1]

1540 — Nell'inventario compiuto durante il 1542 della «Grotta» d'Isabella d'Este († 1540) a Mantova, è l'indicazione di «robbe si sono trovate nel studio che è in Corte vecchia appresso la Grotta»:

«...Di più due quadri posti dal capo della porta nell'entrata «di mano del già Antonio da Correggio, in un de' quali è dipinto «l'istoria di Apollo e Marsia, nell'altro è Tre Virtù, cioè Fortezza, «Giustitia et Temperantia, le quali insegnano ad un fanciullo a «misurare il tempo acciò possa esser coronato di lauro e acquistar «la palma».[2] I due quadri erano presso i Gonzaga al momento della vendita della raccolta a Carlo I d'Inghilterra. Nel carteggio relativo alla vendita, in una nota del 27 marzo 1627, di quadri desiderati da Daniele Nys, inviato a Mantova per trattare l'acquisto, sono indicati: «Duo quadri del Coregio nella grotta: Marsia e Apollo et a l'imposto tre deità... sc. 2000». In una nota successiva (3 aprile 1627), fu aumentato il prezzo dei due quadri: «Duoi quadri di Coregio della grotta = sc. 3000».[3] Essi sono descritti come «famose pitture» nel *Catalogo della Galleria di Carlo I*, pubblicato dal Bathoe.[4] Con la vendita della Galleria reale nel 1650, i due quadri, dicesi, passarono al banchiere Jabach e da lui a Luigi XIV. A sua volta il Mengs afferma che il cardinale Antonio Barberini donò a quel re lo *Sposalizio di Santa Caterina*, i due quadri simbolici e una *Venere dormiente*, cioè l'*Antiope*. I due quadri, dunque, passarono nelle mani dello Jabach e poi del cardinale Antonio Barberini: con tutta probabilità, furono eseguiti su disegni di Antonio Allegri, o condotti sopra suoi abbozzi, uno de' quali si vede nella Galleria Doria a Roma.

1587, 7 luglio — In una lettera di Pompeo Pedemonte al Cattaneo, segretario del Duca di Mantova, leggesi che il Duca Federico Gonzaga «pagò anco a Antonio da Correggio certi puochi quadri col maritargli due figliuole» ecc.[5] Ma Fran-

---

[1] Il documento fu esposto in facsimile dal Comitato correggese alla *Mostra correggesca in Parma*, 27 giugno-1° luglio 1894. Cfr. *Catalogo* della Mostra stessa, Parma, Battei, 1894. Il documento stesso è riprodotto dal Ratti.

[2] Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e il Sacco di Roma*, Milano, Cogliati, 1908, pag. 171.

[3] Luzio, *La Galleria* ecc. cit., pag. 139.

[4] Al n. 17 e 18 del *Catalogo* (cfr. estratti di esso nel Luzio, op. cit., a pag. 169 e seg).

[5] La lettera è pubblicata dall'Intra, *Il Castello di Goito*, in *Archivio storico lombardo*, serie II, vol. V, anno XV, 1888.

cesca Letizia aveva, alla morte del padre, nove anni, Caterina Lucrezia sette anni e mezzo, Anna Geria sei anni e mezzo. Se la tradizione raccolta dal Pedemonte è vera in parte, conviene rettificarla così: Federico Gonzaga, che, come abbiamo veduto, ricercava i resti dell'opera del Correggio, ottenne quadri rimasti nella casa del pittore, per cui Francesca Letizia, figlia maggiore del Correggio, si ebbe la dote cospicua di 250 scudi d'oro.

* * *

Con i pennacchi della cappella di Andrea Mantegna nella Basilica di Sant'Andrea a Mantova, il Correggio esordisce nell'arte.[1] Lo scolaro del Modenese Bianchi Ferrari è dominato dal *genius loci*, tanto che, sino a pochi anni fa, erano attribuite alla scuola del grande Padovano queste pitture ove l'immagine di *San Marco*, dipinta ricordando il polittico di *Santa Giustina* del Mantegna e il *San Luca* assorto nella meditazione davanti all'alto scrittoio, evocano il tipo emiliano costesco.

Nei triangoli curvilinei, gli Evangelisti seggon davanti a graziosi balconcini marmorei, come al margine di un terrazzo dietro cui nereggi un boschetto d'aranci. Delle quattro composizioni la più armoniosa è quella che rappresenta *San Marco* (fig. 385) intento alla lettura, col volto poggiato a una mano, un piede sporgente dal balconcino in scorcio mantegnesco. La siepe d'aranci, che nel pennacchio di *San Matteo* disegna larghe e asimmetriche punte sul cielo biancheggiante, qui s'incurva con grazia di largo festone dietro l'immagine del vegliardo, nobilissima nella sua calma profonda. Una delicata ombra, rivelatrice anch'essa dell'arte del Correggio, sfuma sugli occhi e sulle guance, dando risalto, per contrasto di luce, alla gran fronte pensosa. In tutti i pennacchi la statuaria e massiccia forma del Mantegna tende ad alleggerirsi, la sua gran forza a piegarsi; in tutti, le superfici velate di pe-

[1] Ved. ADOLFO VENTURI, in *L'Arte*, 1915.

nombra si immorbidiscono. Il rosso del Bianchi Ferrari, il viola prediletto dal giovane Correggio, l'azzurro stinto dalla luce, sono altre note di richiamo all'Emilia del primo Cinquecento.

I pennacchi della cappella confermano l'attribuzione al Correggio dell'affresco, già in S. Quirino della sua città natale, assegnato, nella Galleria modenese, al Bortolotti (fig. 386). La

Fig. 385 — Cappella del Mantegna, nella Basilica mantovana di Sant'Andrea: *San Marco.* (Fot. Anderson).

siepe d'aranci dietro il gruppo della *Vergine col Bambino, l'Angelo, i Santi Francesco e Geminiano*, ripete i larghi frastagli triangolari del pennacchio di *San Matteo*, e l'angelo di questo pennacchio riappare, con la fissità di sguardi e i lignei contorni suoi proprî, nell'angelo che porge il cestello colmo di ciliege al piccolo Gesù; la nitida curva del cranio dell'Evangelista Marco, nella languente figura di San Francesco. Il puttino con gli occhi attoniti e la boccuccia tonda sembra aver spiccato il volo dall'aureola di luce che circonda la *Madonna gloriosa* di Firenze. In

quest'opera primitiva, di pittore ancor inesperto, la grazia carezzevole del Correggio timidamente si schiude nelle figure trasognate della Vergine e dell'angelo, in San Francesco che porta la mano sul lato del cuore, e specialmente in quell'avido putto che spalanca la bocca come un uccello di nido e protende un piedino deliziosamente rotondo. I colori sono gli stessi del Bianchi Ferrari, ma temperati da lievi ombre, delicati di tono.

Guasti irreparabili ci tolgono di godere due altre primizie dell'arte correggesca: i tondi a fresco nell'atrio di Sant'Andrea a Mantova raffiguranti la *Sacra Famiglia* e la *Deposizione*, [1] opere certamente più tarde, ove più definita si presenta la personalità del pittore. In entrambi i tondi le figure appaiono dietro un riparo marmoreo il cui orlo segna una corda del cerchio: dietro un parapetto adorno di vasi di fiori, la Sacra Famiglia; dietro il sarcofago, le figure della Pietà. Anche quando era lieta delle gemmee tinte che solo han lasciato qualche traccia sulle immagini guaste dalla caduta degli intonachi, la prima di queste pitture non doveva essere tra le più grate cose del giovane Correggio, con quelle forme tozze, quelle grosse teste che pesan sulle spalle. Appena le curve lunate e calligrafiche delle pieghe, il piedino tondo di Gesù, l'alta volta craniale di Giuseppe, la fluida caduta di un drappo bianco dalla testa china di Elisabetta, lasciano scorgere nel tondo della *Sacra Famiglia* la mano del Correggio.

Nel tondo della *Deposizione*, ogni forma, ogni linea reca invece chiara l'impronta del grande Emiliano: anche le braccia informi, le gonfie e stroncate spalle del Redentore, imitato dagli scorci del Mantegna, riappariranno nei putti cacciatori della Camera di San Paolo, come il profilo esile della Maria che regge la mano di Cristo, nella figurina di Giuditta a Strasburgo. La caduta dell'intonaco impedisce di godere la profonda bellezza del gruppo intorno alla madre, vacillante come nel *Congedo* Benson tra le braccia di una Maria, fiore di grazia.

Il moto lento e grave del Cristo, che sprofonda nel sarcofago,

---

[1] v. Adolfo Venturi, *Note sul Correggio*, in *L'Arte*, 1915.

è corretto dalla oscillante catena delle figure attorno: i gruppi triplici si scartano, lasciando il vuoto e l'ombra sulla livida testa di Gesù stretta a quella di Nicodemo.

Come in tutte queste opere primitive sono massicce le

Fig. 386 — Galleria Estense a Modena: *Madonna con Santi e angelo.*

forme nel quadro passato dalla Collezione Reisinger in Casa Castiglione a Vienna, e da Vienna al Museo dell'Università di Detroit (America), raffigurante lo *Sposalizio di Santa Caterina* (fig. 387). Ma prima di eseguire il quadro Reisinger, l'Emi-

liano, educato alla scuola del Costa e del Mantegna, ha veduto opere di Leonardo o della sua scuola, e un nuovo elemento essenziale è venuto ad affrettar lo sviluppo dell'arte correggesca, ad aiutare il genio nella ricerca della propria via. Non si nota nel quadro Reisinger l'applicazione dello sfumato al colore, ma il sorriso faunino e il molle volto del Battista sono sicure impronte vinciane, come lo scatto del bimbo ardito e ridente, la danza delle chiazze di sole sul suo visetto paffuto, le faville d'oro che sprizzano dalle erbe, dai fermagli delle vesti, dalle chiome di Caterina, quasi tutto fosse composto di materiale prezioso e lucente. Un gruppo d'alberi protegge le figure dal pieno sole dei campi, come nelle opere della scuola di Leonardo, e l'aria muove le luci intorno alle immagini trattenute al suolo dal pondo mantegnesco, ma per la prima volta animate dalla gioia di vivere e da briosa grazia in quella terra scintillante al sole.

La fosforescenza del paese autunnale avvicina allo *Sposalizio di Santa Caterina* un quadro appartenente a raccolta svizzera (fig. 388), primizia incantevole dell'arte correggesca.

Il pittore figura la Vergine, come più tardi la *Zingarella* di Napoli, in un fresco rifugio d'alberi: scelta di tema che è la conseguenza stessa dell'applicazione dello sfumato al colore.

Il quadro Reisinger era un'orgia di luci festose; nel quadro della Raccolta svizzera domina, invece, l'ombra da cui sprizzan bagliori; ombra e luce diventano mezzo a rendere più preziosa e soffice la forma, ancora smaltata nel precedente quadro, mentre qui la testa e il corpo del Bambino sembrano, per la loro cerea tenerezza, composti di luminoso plasma sull'ombra del bosco.

Il gruppo isolato, nel suo verde nido, fa pensare a un'apparizione della divinità al popolo: la roccia sostituisce i globi di nuvole, le teste della Madre e del Figlio appuntan lo sguardo, benevole e curiose, alla terra lontana. La mano destra del Bambino accenna distratta, vagamente, il gesto della benedizione, ma il volto dice soltanto maliziosa grazia nel fine e velato sorriso.

Ancora la Vergine dalle forme arrotondate richiama la *Madonna della Vittoria* di Andrea Mantegna, ma il ritmo flessuoso delle pieghe, come tralci di edera inviluppanti il tronco

Fig. 387 — Museo dell'Università a Detroit (America): *Sposalizio di Santa Caterina.*

massiccio, intona le cadenze predilette alla linea correggesca; i rami, curvandosi nell'ombra, ripetono affievolito, come alla periferia di un vortice, il murmure carezzevole di quei contorni.

La Vergine mantegnesca riappare, portata verso il cielo da fiotti di nuvole che si frangono alle sue ginocchia come spuma

Fig. 388 — Svizzera, Raccolta privata: *Madonna col Bambino.*

contro uno scoglio, nel quadretto degli Uffizî (fig. 389), in una gloria d'angeli, sopra un giallo disco raggiato, aureola di sole.

Le superfici sono ancora ossee, nel volto e nelle mani della Vergine, nell'aureola come di alabastro orientale, ma dove giunge

Fig. 389 — Galleria degli Uffizî: *Madonna e angeli.*
(Fot. Anderson)

l'ombra, ad esempio sul volto dell'angelo dai cincinni boltraffieschi, lo smalto s'intenerisce e si sgrana. L'inesprimibile grazia del soggetto rispecchia l'anima del Correggio: ai canti

dei cherubini tra le nuvole si unisce il canto di Gesù, piccolo trovatore dai capelli al vento e gli occhi ispirati.

I bimbi che s'affacciano all'orlo dell'aureola come attratti dalla voce del loro compagno richiamano le testine trasparenti del Bianchi Ferrari nell'ancona di S. Pietro in Modena, ma la loro sostanza è mutata: la fine maiolica del pittore quattrocentista diviene bruma di nuvole, morbido velluto, togliendo alla forma determinazione per il gusto edonistico che porta il Correggio ad amare le superfici morbide e dolci al tatto, il velo di fluida seta delle capigliature, il velluto delle carni. I putti di Leonardo, nonostante lo sfumato dell'ombra, hanno la cute come di guanto fine, tenue e nitida: i putti del Correggio son quasi sempre formati di sostanza tenera e soffice, velluto o piuma.

Una incisione di Giovanni Antonio da Brescia, tratta dal Mantegna, fu prototipo al Correggio per il quadro passato dalla Raccolta Villa a Milano nella Raccolta del marchese Guiscardo Barbò (fig. 390): le pose si attengono con fedeltà alla stampa, eppure le forme impicciolite, assottigliate, avvolte d'atmosfera, si allontanano dal mondo mantegnesco: l'effetto statuario si muta in effetto pittorico. Nella stampa, la Vergine e i santi poggiano sopra una stessa base: la Vergine, seduta, abbassa il livello della composizione proprio nel centro, dandole un'impronta di gravità, di peso, consona all'ampiezza delle immagini; nel quadro, la Vergine è seduta sopra un masso soffice come nuvola, più in alto dei santi: la composizione prende in tal modo slancio e leggerezza, accentuati dal pennacchio d'albero che dietro s'innalza a torre, tronco dalla cornice.

Più che nei quadri precedenti, il ricordo del Costa è vivo nel paese velato da nebbie luminose tra lucide ombre, ma sulle immagini, specialmente sul volto di Elisabetta, intirizzita vecchierella, barlumi di sole agitati nell'ombra dimostrano che il pittore emiliano ha veduto, con acuti occhi, Leonardo.

La *Madonna* di Sigmaringen,[1] ora nella Collezione Johnson di

---

[1] V. *Storia dell'Arte italiana*, vol. VII, parte terza, fig. 890.

Filadelfia, prima nella serie delle *Sacre Famiglie* richiama il tipo mantegnesco della *Vergine gloriosa* a Firenze; e al modulo

Fig. 390 — Raccolta del Marchese Guiscardo Barbò, a Milano.
Sacra Famiglia.

del Mantegna si attiene la composizione, retta ancora da principî di gravità e di stasi, lontana dalla linea ondula e snodata che il Correggio svolgerà lungo una parallela alla dia-

gonale del quadro per alleggerir la forma e adattarla alle esigenze dello sfumato. La vecchia Sant'Anna, modellata con vigore mediante la luce che dall'alto batte sugli zigomi, sul mento e sulle palpebre, viene subito a troncar l'effetto di movimento, tentato con la posa trasversa e dicentrata di Gesù; la rigida spalliera di foglie e fiori di gelsomino, il portamento di Maria, grave e maestoso, dimostrano come il Correggio abbia sentito fortemente il dominio del Mantegna mentre dipingeva questa sua prima Sacra Famiglia.

Ma nel foggiare i due bimbi il pittore non vede più quel prototipo; vede la grazia dell'infanzia, i gesti titubanti, le morbide carni. Il vivace e malizioso Gesù dello *Sposalizio di Santa Caterina* e della *Madonna del bosco* è ora turbato: la destra esitante sfiora il rotolo pôrto da Giovannino, la malinconia offusca i grandi occhi che si dilatan nell'ombra.

Da una composizione mantegnesca, nota traverso opere di scolari di Andrea, nella cappella del Duomo di Mantova, nella Raccolta Taylor a Londra e nella Galleria Nazionale di Dublino, deriva, senza la fedeltà del quadro Villa alla stampa di Giovanni Antonio da Brescia, la *Giuditta* della Galleria di Strasburgo (fig. 391). La scena si ripete dal Mantegna al Correggio: sul limitare della tenda di Oloferne, l'Ebrea immerge la testa recisa nel sacco che una vecchia servente le porge. Ma nel quadro della Galleria Nazionale irlandese, di tutta la serie mantegnesca il più vicino ad Andrea, l'eroina, erta la spada vendicatrice, si presenta con l'impassibile maestà di un simulacro di Giustizia; dall'apertura della tenda si vedon la sponda del letto di Oloferne e un piede del cadavere, da un lato della tenda si innalza un vessillo.

Tutti questi particolari scompaiono inghiottiti dall'ombra nel quadro di Strasburgo, ove sembra un maligno genio delle tenebre l'orrida vecchia schiarata dalla luce di una torcia come da fiamma infernale. Le due ampie figure del Mantegna si dispongono leggermente di traverso, in prospettiva, così da presentarsi a noi quasi per intero; nel quadro di Strasburgo, invece,

Fig. 391 — Museo di Strassburg: *Giuditta.*

la vecchia ha posizione quasi frontale, e Giuditta, esile e delicata giovinetta, assai più vicina ai tipi del Bianchi Ferrari che ai grandiosi tipi di Andrea, appare quasi di profilo, sagoma tenue, affilata dal contrasto immediato dell'ombra e della luce. Nel quadro di Dublino vive l'eroico umanesimo del Mantegna, nel quadro di Strasburgo la fantasia del Correggio, che sembra qui novellarci di fate e di streghe scaturite dall'ombra notturna.

Nella *Natività* Crespi (fig. 392), il fondo paesistico prende uno sviluppo degno della contemporanea pittura veneta, non senza una lieve tinta romantica nella luce morente sul piano di un azzurro velato, come lontananza marina, nelle chiome d'albero investite dal vento, nelle figurette di armigeri sognanti in quel primo albor lunare della sera.

In primo piano, a destra, una muraglia diruta s'innalza come ad arginare il fluido pendio di una collina con alberi dai rami simili a piume d'oro ed erbe plasmate di succhi aurei. La muraglia, sorretta da una luminosa colonna, è tutta nell'ombra, che s'addentra nel cavo di una nicchia a pianta ricurva e dà risalto ai due angioletti di stucco e alla freddolosa Madonnina.

I bianchi volgono all'azzurro, tingendosi di un riflesso di cielo, nella veste frusciante dell'angelo messaggero come nel drappo sul capo di Elisabetta. La Vergine e la vecchia Sant'Anna ripetono i tipi della *Sacra Famiglia* di Sigmaringen; l'angelo, che scivola nel fondo come trasportato da un'invisibile corrente, è un ultimo riflesso dei tipi di Ercole de' Roberti.

Più che la leggiadria della Vergine, composta d'ingenuità e di studiata eleganza, godiamo l'incorniciatura formata dalle coltri aperte ad ala intorno al piccolo Gesù, crisalide appena mutata in farfalla, e la comica grazia del Battista, le sue minuscole forme di bambola lavorata al tornio, animata da puntolini di luce. Tranne la figuretta della Vergine, fissa al suolo, l'intiera composizione sembra creata dal vento, che muove a cerchio nel cielo crepuscolare veli nericci di nuvole, investe gli alberi e le erbe, trasporta la bianca figurina dell'angelo, muove, scherzando, le luci sul tondo viso di Giovannino.

Tutte le figure del quadretto Frizzoni (fig. 393), rappresentante lo *Sposalizio di Santa Caterina,* non solo il piccolo Gesù simile ai cherubini del quadro Crespi, sono immagini di bimbi, dolci e timide, con gesti esitanti e sguardi di stupore. L'architettura, che i Ferraresi del Quattrocento disegnavano ampia e

Fig. 392 — Galleria di Brera: *Natività.*
(Fot. Anderson).

ariosa, aprendo anche le basi dei troni alla luce dei campi, si riduce, in questa anconetta minima, a una parete di fondo, scavata da nicchia per accogliervi il trono, a un paravento d'ombra per le figure illuminate da sprazzi di sole. Splendono in quell'ombra i cedri del festone mantegnesco che circonda l'arco della nicchia, i contorni aurei del trono e degli angeli che reggono il tondo della cimasa, le nivee corolle dei gigli, le gemme della corona di Santa Caterina. Dappertutto sono richiami al Mantegna, ma fievoli, indistinti, tanto facile e melodioso è il ritmo delle linee che s'inarcano dalle figure chine dei Santi verso il

gruppo falcato di Anna, Maria e Gesù, tanto gentili e teneri sono gli umani aspetti.

Nella minuscola anconetta tutto ha la grazia minuta di un

Fig. 393 — Raccolta Frizzoni a Milano: *Sposalizio di Santa Caterina.*

gingillo: gli ornati della base alla maniera del Francia, la spada di Caterina e i frammenti di ruota, disposti sui gradi del trono con la stessa eleganza delle vesti sulla tenue figurina della Santa, i boccioli di giglio che s'aprono nell'ombra.

Lo schermo alla luce, composto di una parete nel quadretto Frizzoni, diviene muraglia di roccia dietro il gruppo della *Pietà*

Fig. 394 — Collezione Eissler, in Vienna: *Pietà*.

nella Collezione Eissler di Vienna (fig. 394), di recente nota agli studiosi del Correggio.

Ma l'effetto pittorico è mal raggiunto, mancando la nicchia aperta tra le rovine di un antico edificio nella *Natività* Crespi, e la composizione lascia troppo scorgere l'artificio, la ricerca di

languori e di vezzi, mentre il paese indeciso e velato richiama, anche nel romantico accordo col morente sguardo di Cristo,

Fig. 395 — Raccolta Benson a Londra:
Cristo prende commiato dalla Madre.

il fondo del *Commiato di Gesù dalla Madre,* in casa Benson a Londra.

Nel quadretto della Raccolta londinese (fig. 395), l'oscuro paravento di roccia è sostituito da una nicchia simile a quella che si apriva entro la muraglia diruta della *Natività* Crespi, soluzione

pittorica assai migliore, per l'effetto di sfondo aereo che viene alle immagini dalle gradazioni d'ombra nel cavo della nicchia, come nel paese velato di nuvole. Il pittore ritrae l'angoscia materna nello sguardo smarrito, nel passo vacillante di Maria; la tenerezza dolorosa del discepolo nella testa di Giovanni ombrata dai lunghi riccioli, e nella bocca gemente, ma non

Fig. 396 — Galleria di Brera in Milano: *Adorazione de' Magi.* (Fot. Anderson).

rinuncia ai moduli preziosi di questo periodo: ama soprattutto di svolgere in bella armonia le pieghe fluenti del camice di Cristo, di annodare con grazia le braccia della Vergine a quelle della pietosa che la sostiene, d'illanguidir colori e linee sulle languenti figure. Nonostante queste ricercatezze, il quadro Benson è la più suggestiva creazione romantica del Correggio, soprattutto per l'accordo poetico fra la scena di addio e l'ombra che dal cielo fosco di nuvole cala sulla terra silenziosa. Il Cristo chiede in ginocchio la benedizione materna per avviarsi al

martirio; e un senso panico si diffonde dall'ora crepuscolare, dai contorni del paese indecisi nell'ombra azzurra. Si ritrae la luce dalla campagna deserta, s'allenta il battito dei cuori umani.

La linea serpentina che segna i contorni della Vergine nella *Pietà* della Raccolta Eissler segna anche i limiti del sottile corpo di Maria nell'*Epifania* di Brera (fig. 396), composizione incerta, ma lieta di preziosi e brillanti colori, non più ossei e compatti come nel *Presepe* Crespi, ma inteneriti, velati d'atmosfera, di ombre violacee e azzurrine.

Il gaio disordine del corteo aumenta per il tumulto della luce: un re avanza a testa china e goffamente punta al suolo gli enormi scarponi; un altro, moro, si atteggia a damerino, torcendo il grosso corpo; ma il giallo del corsetto è luce preziosa sotto il manto violaceo, e la luce filtra sui campi e i colli lontani come pioggia d'azzurro dal cielo crepuscolare.

Il gruppo intorno alla Vergine, nella sua cornice di colonne e di siepi, è tra le opere più significative dell'arte del Correggio in questo periodo prossimo all'ancona di Dresda, tutto profumi e delicatezze: il vento forma, del grande pennacchio aureo di un albero e del gruppo di cherubini che scendon dall'alto, due aerei capitelli alle colonne, e l'atteggiamento di Giuseppe, il moto delle chiome spumose, seguono il fruscìo del vento tra colonne e alberi. Il puttino minuscolo, con una gambetta a cavalcioni sul braccio materno, ha la delicata biondezza del putto in grembo alla *Madonna* di Dresda; e l'edera d'oro che scende dallo steccato sembra messa dal pittore a simbolo della flessuosa forma di Maria.

* * *

Gli ornati alla maniera del Francia che ingemmavano la predella del trono della *Madonna* Frizzoni si ripetono, più tenui e leggieri, sulla base del seggio di Maria nell'ancona di Dresda (fig. 397), e gli angioletti della *Natività*, appesi a un filo invisibile, galleggiano nell'aria uno per lato, adorando la Vergine

in maestà. Ma la tenerezza cerea delle carni di Gesù, gli occhi larghi e spauriti nel gracile volto, lo sbiadito oro dei riccioli,

Fig. 397 — Galleria di Dresda: Pala d'altare: *La Madonna del San Francesco.* (Fot. Alinari).

i lineamenti affilati della Madonna, china dall'alto con arguto sorriso, sono affermazioni di una personalità che va liberandosi dai vincoli della sua prima educazione pittorica. Eppure, la pala

è composta alla maniera del Quattrocento emiliano, ed è un centone di motivi quattrocenteschi: il gesto della Vergine è tratto dalla *Madonna della Vittoria* di Andrea Mantegna, il modello del volto di Santa Caterina dal Francia; la figuretta di Mosè nel clipeo ha lo schema allungato e flessuoso di Lorenzo Costa; appena il Battista rispecchia qualche nota leonardesca.

Aveva già il Francia insegnato a porre la Vergine sul trono senza schienale perchè le fosse sfondo la luce di un limpido giorno, ma il Correggio innalza nel cielo il trono portato dagli Amori, apre la nave del tempio, ed entro l'arco interrotto fa che s'innalzi una chiara nube ad arco, alone luminoso pregno di sole. Tutta la vastità dello spazio alla Bontà imperante, benevola, benefattrice dell'uomo.

L'azzurro dei campi, dei colli, ride lontano, e nell'azzurro nel cielo rotea la nube entro cui prendono forma, tingendosi dei primi colori d'aurora, divine teste di cherubi.

Dall'arte dei maestri il Correggio ha tratto il miele, ma è lui, tutto lui, nell'intensità dello sguardo d'amore, nella dedizione infinita di San Francesco, nell'estasi di Santa Caterina, nell'entusiasmo del Battista che cogli occhi ingranditi designa il Verbo, nel bacio interno che Antonio dona al suo Iddio. E nei putti ingenui, teneri, fragili, è il pittore dell'infanzia, dei figli della grazia e della luce.

Il Correggio riprende il soggetto della *Sacra Famiglia* nel quadro della Galleria Malaspina a Pavia (fig. 398), accennando con la posa di sghembo a liberarsi dall'architettonica solidità della composizione mantegnesca, senza seguire lo schema piramidale comune al Cinquecento, da Leonardo a Fra' Bartolommeo a Raffaello. Vi riesce nella *Madonna* del Museo Civico di Milano (fig. 399), dove le tre figure della Vergine, di Gesù e di Giovannino, libere da ogni elemento di contrappeso e di simmetria, profilano, annodando l'un l'altra in delicato intreccio le braccia, un sottile arco di piuma.

Un arco simile, ma non così unito, si disegna nella *Sacra Famiglia* appartenente a una Collezione privata di Roma e a

tutti nota per la copia dell'Hofmusem di Vienna, ove Giovannino, sciolto l'intreccio con le braccia di Gesù, sembra, nel mobile

Fig. 398 — Galleria Malaspina, a Pavia: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

gioco del chiaroscuro, una guizzante fiammella accesa in onore del minuscolo Dio. Nel quadro Murray (fig. 400), il gruppo si dispone lungo la diagonale con dolce ritmo di curve, che s'af-

fretta nella figura di Giuseppe, tutta giochi di vento e di luce come nell'*Epifania* di Brera.

Nei quadri di Orléans[1] e di Hamptoncourt (fig. 401),

Fig. 399 — Museo Civico di Milano: *Sacra Famiglia*. (Fot. Alinari).

ultimi anelli della giovanile serie di *Sacre Famiglie*, le immagini sono disposte similmente sul fondo d'alberi in una linea flut-

[1] V. Roberto Longhi, in *L'Arte*, 1921.

tuante che si snoda in profondità, seguendo la diagonale e trovando argine nella figura di sinistra, San Giovannino ad Orléans, San Girolamo ad Hamptoncourt. La *Madonna* di Hamptoncourt,

Fig. 400 — Raccolta Fairfax Murray, a Londra: *Sacra Famiglia.*

di poco più tarda dell'altra, trova parallelo nella *Madonna* Campori, per l'amoroso sguardo e la dolcezza delle labbra arcuate, come per la voluta di cigno che la sognante figura disegna sull'ombra mobile dei rami.

In tutta la serie il pittore si abbandona alla gioia d'interpretare la grazia di Gesù e Giovannino che giocano protetti dal materno sorriso. Non somigliano, i suoi bimbi, ai piccoli

Fig. 401 — Palazzo Reale di Hamptoncourt: *Sacra Famiglia.*

Ercoli di Michelangelo, non hanno lo sguardo profondo dei putti di Leonardo o la bellezza perfetta e pura di quelli creati da Raffaello; sono mingherlini, con grosse teste, guance molli, lineamenti indecisi, ma questa loro fragilità è grazia che parla

al cuore. Le manine di Gesù e Giovanni nel quadro Malaspina accennano una scambievole carezza; il piccolo Gesù in grembo alla Madonna di Milano, con la sua gran fronte pensosa e la boccuccia di poppante, ha lo sguardo vago degli occhi da poco

Fig. 402 — Pinacoteca d'Arte antica, a Monaco: *Faunetto.*

schiusi alla luce; le chiome dei due bimbi accolti in un abbraccio dalla Madonna Murray sembrano alghe mosse dal vento, e le mani si congiungono con tocco soave sulla croce.

Appartengono a questo periodo di ricerche il *Faunetto* di Monaco (fig. 402), minuscolo quadro composto dal verde dei prati e dal turchino del cielo, e la *Maddalena leggente* (fig. 403), relegata, per sua mala sorte, in una sala di secentisti, tra un

Barocci e un Orbetto, nella Galleria di Dresda. Il fondo, scuro con volubili bagliori, s'accorda con la grana vaporosa delle luci e delle ombre che plasmano la soffice rotondità della forma; l'arco leggiero dell'immagine stesa al suolo si completa nel l'arco delle zolle simile a una fluttuante chioma. Il vasetto di pietra dura con piede e coperchio d'oro, il riflesso sul volto

Fig. 403 — Galleria di Dresda: *La Maddalena leggente.*
(Fot. Alinari).

della lettrice, il biondo delle chiome sprizzato di luce, le carni morbide con ombre trasparenti, la tonalità ambrata dei sassi in primo piano, gridano il nome del Correggio.

La gentile figura in quel verde rifugio d'ombre non è la Maddalena ideata dai Gesuiti dopo la Controriforma, è la donna del Rinascimento, che legge, pensa, medita sul libro della verità divina. Par che il pudore arrossi le guance, che il sole la plasmi; non è figlia delle tenebre, ma della luce.

In un simile fondo verde tremulo di bagliori si adunano i quattro Santi della Raccolta Ashburton (fig. 404), vicini di

tempo alla pala di S. Francesco e alla *Madonna* del Museo Civico di Milano. Il Correggio ha veduto la pala di *Santa Cecilia,*

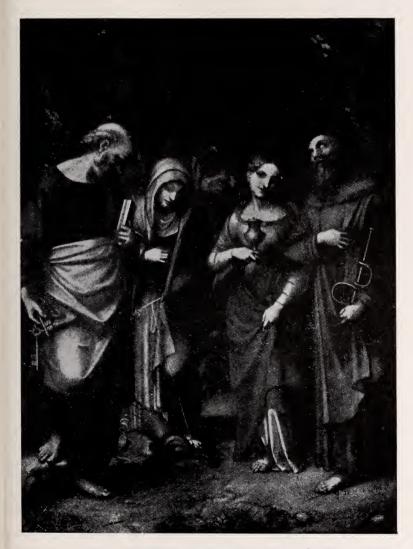



Fig. 404 — Raccolta Ashburton, a Londra: *Santi.*

e dispone le immagini ad arco e ingrandisce le forme di San Pietro a emulare lo statuario San Paolo raffaellesco, ma la nicchia

formata dalle quattro figure di Raffaello intorno a Santa Cecilia, che tutta l'occupa con la sua ampiezza, dà l'impressione di una compatta massa plastica, mentre la nicchia del Correggio è vuota, e ondulazioni di teste, di drappi, di persone, chiarori vaganti nell'ombra del bosco, esprimono movimento e leggerezza.

Basta che, invece di posar saldamente ambo i piedi a terra come l'enfatico San Paolo raffaellesco, suo prototipo,

Fig. 405 — Galleria di Brera:
Madonna con le Sante Lucia e Maddalena.
(copia dal Correggio).

San Pietro poggi un piede sull'orlo di un sasso, a cancellare il carattere di staticità proprio del modello. L'opera è fra i tentativi meno riusciti del Correggio per subordinare la forma all'atmosfera, ma pure, quella conca delle immagini, in cui trema l'ombra liquida del bosco, dimostra come il pittore adatti alla sua propria visione gli elementi appresi.

Anche nell'ancona della pieve di Albinea (fig. 405), nota solo per copie, le forme ampie delle due martiri dicono l'impres-

sione che il Correggio ha avuto dall'arte di Raffaello, ma, ad un tempo, l'eleganza delle pieghe falcate che riecheggiano

Fig. 406 — Galleria Estense di Modena: La *Madonna* Campori. (Fot. Anderson).

dall'immagine di Santa Lucia, dagli archi della palma e della gagliarda persona, le opposte oblique delle tre declinanti figure

e del pendìo di colle che dietro loro sdrucciola verso il piano, l'artificioso e fragile equilibrio del gruppo di Maria col figlioletto, rivelano invariato lo spirito che animava la *Sacra Famiglia* di Hamptoncourt.

Nel dipingere la *Madonna* Campori (fig. 406) della Galleria di Modena il pittore gode a snodar la linea serpentina del manto e dei veli sull'arcuata persona, a raddolcir per curve i lineamenti, a intenerir le carni con ombre soavi; ama le tinte delicate: il rosa, il viola, il pallido biondo cinereo delle capigliature; schiude le tenui labbra di Maria a un sorriso di compiacenza materna, velato e soave come lo sguardo dei grandi occhi cerchiati d'ombra. Chiaroscuro e colore s'immedesimano con i sinuosi contorni, col movimento a spira che toglie al corpo ogni peso e lo solleva, immateriale, da terra.

Contemporaneo al quadro di *Sant'Antonio Abate* (fig. 407) nella Galleria di Napoli, che in una semplice mezza figura su fondo di tenda ripete i contorni serpentini propri delle opere di questo periodo, è il *San Girolamo* (fig. 408) dell'Accademia di San Fernando [1] a Madrid, altra mezza figura sullo sfondo boschivo prediletto dal Correggio. La posa di sghembo, accennata appena dal Sant'Antonio, è più decisa: il Santo, con le spalle incurvate per meglio raccoglier l'ombra, si dispone lungo la diagonale del quadro, costruendo lo spazio cubiforme. E come Maddalena penitente è, nel quadro di Dresda, una bionda fanciulla che si gode sdraiata sull'erba la frescura di una grotta, San Girolamo, l'asceta, il penitente, si gingilla, assaporando il silenzio dei boschi e il riposo, col teschio che richiama la luce sul suo avorio forbito. I riflessi rimbalzanti dall'angolo di libro proteso al sole, al teschio, alla testa del vegliardo, profilo d'uccello tra morbidi ciuffi di piume, si disperdono in brividi luminosi tra il fogliame del fondo, animando l'intero quadro.

La grazia fragile dei bimbi nelle primitive *Sacre Famiglie* ci sorride ancora nel quadretto del Prado: *La Vergine con Gesù*

---

[1] Come la *Sacra Famiglia* di Orléans, scoperto da Roberto Longhi e pubblicato in *L'Arte*, 1921.

e Giovannino (fig. 409): più tardi, a cominciare dal *Riposo sulla via dell'Egitto*, nelle Gallerie di Firenze, e dagli oculi della Camera di San Paolo, la forma dei putti si espande; la vivacità

Fig. 407 — Museo di Napoli: *Sant'Antonio Abate* (Fot. Anderson).

dei moti o il languore del sogno succede all'ingenuo stupore. Siede qui la Madonna, giovinetta dalle trecce d'oro, in una grotta aperta sopra un fondo di velluto corso da fiotti di luce argentina. Leonardo, con la *Vergine delle Rocce*, ha certo ispirato lo scenario del gruppo al Correggio, che lo trasforma, facendone un soffice nido d'erbe e di fiori, mutando in velluti

le rocce, come trasforma il moto di rotazione della Vergine, spunto michelangiolesco, solo col frapporre un vuoto fra le

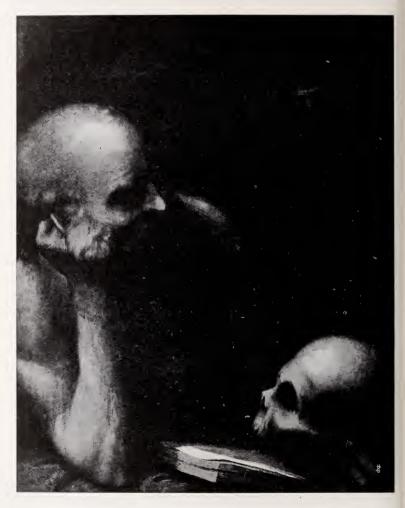



Fig. 408 — Accademia di S. Fernando a Madrid: *San Girolamo.*

gambe piegate e il suolo: il movimento della mole michelangiolesca, che sembra, aggirandosi lenta, vincere un attrito, diviene, così, facile e scorrevole.

Maria non è la pensosa donna di Leonardo, è una fanciulla amorevole accanto ai fanciullini biondi; Gesù non ha la sublime

Fig. 409 — Galleria del Prado: *Madonna con Gesù e Giovannino.* (Fot. Anderson).

impronta spirituale, la divinità di sguardo del piccolo *Redentore* del Louvre: tende le braccia a Giovannino, con il moto vivace

e inconscio della prima infanzia; sbarra nel volto minuscolo gli occhi immensi, spauriti; balbetta con la boccuccia tremante incerte parole. È un uccellino caldo ancora del tepore del nido; ha il movimento a scatti della prima infanzia, la fragile beltà del fiore umano non ancora sbocciato. Il pittore intenerisce e ingioiella ogni forma: la treccia pesante che si scioglie sopra una spalla della Vergine, i fiori che schiudon stelle nell'ombra, il panno del bimbo, bianco e soffice come ala di cigno; ma specialmente i putti, piccini, teneri, di un biondo scolorito: fiori sbocciati nell'ombra della grotta. Il colore è di una tenerezza inesprimibile, nella sua gamma d'oro pallido, di azzurri e di viola, il viola tenue e delicato del fior di lillà.

Lo studio costante d'intonare la linea serpentina a un chiaroscuro leggiero e volubile che attenui il peso della forma, conduce il Correggio a un capolavoro: *La Zingarella* di Napoli (fig. 410), ove i contorni dei lineamenti s'inarcano e le vesti s'adagiano a gorghi intorno alla figura, nell'ombra del bosco animata da un celere pulsar di luci. In quell'ombra, gli oggetti si allontanano indistinti, e gli angeli, dietro il primo in luce, appaiono come nuvole che prendan forma umana. Mentre l'arte fiorentina non comprendeva Leonardo, mantenendo solidità corporea alle immagini e alla composizione, il Correggio, pur senza distruggere, come non l'aveva distrutto il Maestro, il senso plastico della forma proprio all'arte fiorentina, lo attenua, tanto da farcelo dimenticare, per l'incessante alternativa di luci e d'ombre e la tortuosità di una linea fuggevole e liquida.

Mai più dorato fu il colore del Correggio. La luce che avvolge il gruppo dormiente raccoglie tutto l'oro del sole nei suoi lenti vortici, sull'ombra del bosco. Avanzano dal fondo i cherubi, genî della sera, plasmati di aria azzurra, effimere forme che svolazzan dall'ombra della notte verso il gruppo divino, come falene al richiamo della luce.

Dorme il fanciullino nel tepido nido del grembo materno, dorme nella conca d'amore, nella conca aurea delle vesti di Maria. A vortici lenti gira sul gruppo la luce d'oro, lenti come

note di cantilena al letto di un fanciullo: affonda nell'ombra la testa del bimbo, protetto dall'ombra materna. Tutto s'in-

Fig. 410 — Galleria di Napoli: *La Zingarella.*
(Fot. Anderson).

dora in quell'atmosfera che fa lieve la forma: la veste gialla della Vergine e i nastri che s'intrecciano al piede roseo e alle chiome di questa creatura plasmata di luce solare, frutto di un

meraviglioso aranceto dalle arance d'oro. Anche il coniglio bianco s'imbionda, anche le erbe e i fiori che presso la Vergine brulicano nell'ombra. Il velluto presta alle cose il suo languido splendore, la luce ne desta la bellezza coi gioiosi richiami, perchè formin corona all'idillio materno. [1]

* * *

I nastri che ornano i piedi e la testa della Zingarella intrecciano una rosa di seta al centro della volta nella Camera di San Paolo a Parma (fig. 411-414) e annodano al reticolato di canne che ne forma la lieve armatura i festoni di frutta. La decorazione unisce il motivo mantegnesco degli encarpi e degli oculi, che s'aprono in quella grata sopra un fondo di cielo, al motivo leonardesco della Sala delle Assi, intreccio di fogliame ora distrutto da una goffa imitazione. Un fregio a motivi classici corre sotto la volta, e forma della sua cornice piedistallo alle lunette. La decorazione della volta non è, come quella della cupola di San Giovanni, un'affermazione del genio innovatore di Antonio Allegri: non si fondono le note mantegnesche con il motivo di Leonardo, e rimane alquanto minuziosa quella rete a quadratini aperta da oculi in forma di cammei, circondata da conchiglie con orlo adorno di conchigliette. Manca lo sfondo lontano dei centri di volta, come la libertà pittorica degli intrecci disegnati da Leonardo. Pur tuttavia la decorazione piace per la letizia dei luminosi colori, e per la raffinata disposizione degli oggetti nel fregio. Quando il sole entra in pieno nella camera o s'accendon le lampade elettriche, la volta appare come una fioritura di rosa sul mite chiarore della madreperla. Il cavo delle conchiglie s'affonda, la luce e l'aria vi s'aggirano con le trasparenti ombre delle figurine appena tocche di colore nel dolce monocromo bigio argento; e la rosea luce delle teste di ariete, l'argento di un vaso o di una scure, il lieve cangiar della

---

[1] Opera vicina di tempo alla *Zingarella* di Napoli è la guasta *Mansuetudine* nell'Hofmuseum di Vienna, attribuita a Lelio Orsi da Novellara (v. ADOLFO VENTURI, in Monografia *Il Correggio*, editore Stock, pag. 128).

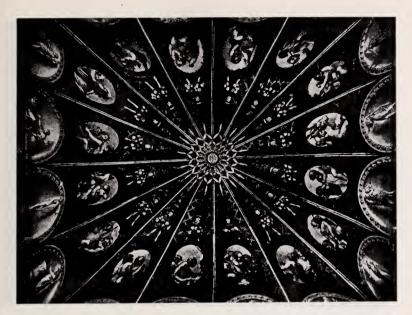



Fig. 411 — Camera di San Paolo, a Parma: La volta.
(Fot. Alinari).

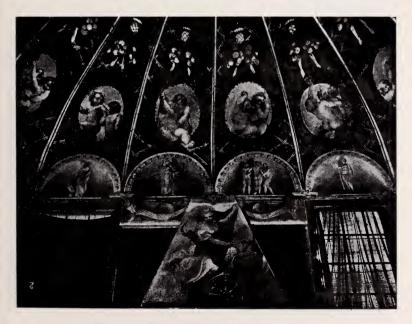



Fig. 412 — Id.: *Diana* e particolare della volta.
(Fot. Anderson).

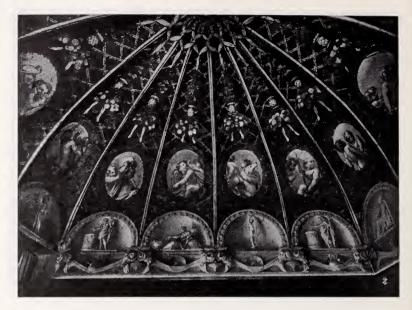



Fig. 413 — Camera di San Paolo: Particolare della volta.
(Fot. Anderson).

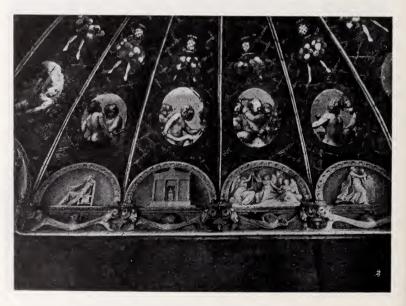



Fig. 414 — Id.: Particolare della volta.
(Fot. Anderson).

seta dal roseo a timide penombre azzurrine, variano d'impercettibili sfumature cromatiche il fregio.

Sopra, nella pergola verde, splendon gioiosi la tinta d'aurora dei putti, il rosa e il gialloro delle frutta, le spire dei nastri cangianti dal tenero lilla a un rosa vivace.

I fanciulli cacciatori che sfilano entro gli oculi della volta non hanno più la grazia delicata dei primitivi bimbi correggeschi: l'espansione delle forme accompagna l'impeto gioioso dei movimenti. Come già dimostrammo [1], il Correggio è stato a Roma avanti le pitture della Camera di San Paolo, e ha veduto la volta Sistina e le Camere di Raffaello. I corpi si arrotondano pur serbando la tenera sostanza correggesca, lo studio della massa distrugge talora l'armonia delle forme primitive: si vedono spalle angolose, di enorme spessore, in contrasto col moto serpentino delle gambe molli, di pasta; si vedon torsi gonfi e guance deformate dallo scorcio. In compenso, la vita ferve nei moti rapidi e festosi, nei grandi occhi dei fanciulli, che sollevan trofei. di caccia, scavalcano i parapetti degli oculi per tender le mani ai frutti del pergolato, si stringono ai cani (fig. 415), ritrovando nell'abbraccio la carezzevole grazia propria ai putti del Correggio, rintronan col suono del corno le orecchie ai compagni. [2]

La caccia, improvvisato gioco di fanciulli, ha il suo simbolo nella *Diana* (fig. 416) adorna del crescente lunare, stemma di Giovanna Piacenza, rapita da una biga d'oro tra luci perlate, tra guizzi di stoffe e di nuvole, che dovevano, quando il fuoco era acceso nell'alta caminiera, dar l'illusione che la Dea nascesse da lingue di fumo e di fiamma.

La dolcezza delle tinte di madreperla, di argento brunito, di marmo pario, succede, nel fregio, al clamore festoso delle tinte accese dal sole sulle frutta della pergola e sulle carni dei fanciulli. È questa la parte più eletta della decorazione, per

---

[1] v. Adolfo Venturi, *Il Correggio*, suntuosamente edito dalla Casa editrice Stock.

[2] A Wilton House (Inghilterra) si vede uno studio di oculi per la volta della Camera di San Paolo, e un altro nella collezione della Galleria di Hamburg.

Fig. 415. — Camera di San Paolo: *Putti cacciatori.*
(Fot. Anderson).

Fig. 416 — Camera di San Paolo: *Diana.*
(Fot. Alinari).

l'augusta semplicità dello schema: disegnan festoni le bende del sacrificio fisse alla parete da bucrani e lascian trasparire con aulica nitidezza gli orli delle patere e le turgide forme delle anfore d'argento brunito; circola nelle conchiglie un chiaroscuro evanescente e prezioso, che stacca dai fondi le immagini

Fig. 417 — Camera di San Paolo: *Giunone*.
(Fot. Anderson).

degli dei, gemma della serie *Giunone* (fig. 417), appesa lungo la bisettrice dell'arco e roteante con la leggiera incudine d'oro nel cavo della conchiglia, tra luci perlate. [1]

[1] I chiaroscuri della Camera di San Paolo guidano a riconoscere l'opera del Correggio in un mirabile sportello di trittico raffigurante *Eva*, nella Collezione Nicholson di Londra, melodica immagine appena sfiorata di rosa sul tono bigio argento delle carni (v. l'illustrazione in A. Venturi, Monografia cit.).

* * *

Le forme della Camera di San Paolo son rispecchiate dalla guasta *Madonna* detta *della Scala* (fig. 418) nella Pinacoteca di Parma, molle ed espansa forma tra ruscellanti pieghe di

Fig. 418 — Pinacoteca di Parma:
Madonna detta *della Scala*.
(Fot. Anderson).

drappi, che il Correggio ha dipinta ricordando certamente composizioni raffaellesche vicine alla *Madonna di Foligno*, ma trasformando il modello con la fluidità del suo ritmo. È di questo tempo un gruppo a matita di *Madonna e Bambino* entro lunetta, nel British Museum di Londra (fig. 419), fra le massime attuazioni correggesche di forma immersa nell'atmosfera, mutevole come la luce e l'ombra.

Il segno a matita stempera le forme che s'intrecciano e si snodano tra labili contorni, fluendo una nell'altra; luci e ombre, come riflesse dai rami di un pergolato mosso dal vento in pieno sole, sorvolano sulle due immagini e sulla parete del lunettone, disperdendo ogni senso di concretezza formale. Maria fa di sè culla al fanciullo, l'avvolge nel suo tepore, e il bimbo, appollaiato nel grembo materno come uccellino sul ramo, apre

Fig. 419 — Museo Britannico di Londra: Disegno.
(Fot. Anderson).

i tondi occhi presi da incanto sul mondo ignoto alla piccola anima.

La veloce alternativa di ombre e di sprazzi di luce accosta al foglio di Londra lo *Sposalizio di Santa Caterina* nel Museo di Napoli (fig. 420), sebbene il festevole quadretto non raggiunga la perfezione pittorica del disegno. Caterina, piccola fata bionda, stende la destra a prender l'anello di sposa. Maria, sorridente, guida il bambino, che le chiede soccorso all'impresa; il sole, combattuto da nuvole, viene a rallegrare l'idillio.

A destra è un albero dorato dall'autunno; lontano s'adagiano colli azzurrini contro il cielo schiarato dal tramonto: il gioco dei

Fig. 420 — Galleria di Napoli: *Sposalizio di Santa Caterina.* (Fot. Anderson).

bagliori sul gruppo, lo scacco di luci nel centro, forma l'attrattiva del quadro. È un mazzo di fiori, un mazzetto illuminato dal sole.

Il colore granuloso e dorato avvicina allo *Sposalizio di Santa Caterina* un busto di *Sibilla* nella Raccolta del Barone

Lazzaroni a Roma (fig. 421), forma intenerita e consunta da una calda atmosfera.

Nella *Venere Cavaspina* della Galleria Gardner a Boston, [1] tratta da una composizione di Raffaello incisa da Marco Dente, il Correggio torna a innalzare uno schermo alla luce coi tronchi paralleli di un bosco, e rievoca nello sfondo silente di mare i

Fig. 421 — Raccolta Lazzaroni, a Roma: *Sibilla.*

morbidi veli chiaroscurali del periodo in cui dipingeva il *Congedo* di Casa Benson. Anche sull'immagine, tutta di morbida felpa, dal lungo corpo snodato, senz'ossa, al casco della capigliatura, la luce, diffusa e come velata, perde la sua funzione di movimento: solo un raggio di sole, che raggiunge il seno tra l'ombra, rompe la monotonia dell'atmosfera.

---

[1] v. A. Venturi, *Il Correggio*, edito da Alberto Stock, Roma, 1926.

L'effetto pittorico è qui raggiunto per l'immersione della forma in un languido chiaroscuro che l'ammorbidisce e la sfibra.

Alla serie delle *Sacre Famiglie* si riallaccia, invece, *Il Riposo*

Fig. 422 — Galleria degli Uffizî: *Il Riposo sulla via dell'Egitto.* (Fot. Anderson).

in Egitto nella Galleria degli Uffizî (fig. 422), dove la composizione segue la diagonale del quadro come nelle pitture di Orléans e di Hamptoncourt, e i drappi s'avvolgono alla figura della Vergine in flessuose spire di edera. S'inarca Giuseppe da un lato,

porgendo al Bambino i datteri spiccati dal ramo di palma; sale dall'altro Antonio, e s'arresta al limitar della scena, sorpreso ed estatico davanti al gruppo, apparizione di bellezza. Tutto il

Fig. 423 — Palazzo Granducale di Oldenburg (già nel):
San Giovanni Battista.

Correggio è in questa trasformazione del motivo tradizionale della Sacra Famiglia adorata da un Santo nell'incontro in un bosco, come in un lembo di Arcadia.

Sono anche qui tracce d'influenza raffaellesca: il profilo diritto, lo sguardo fermo della Vergine, le ingrandite forme; il

putto, nonostante le carni di velluto e i ricci ariosi, richiama il tipo degli angeli nella *Visione di Ezechiele,* in Casa Ercolani a Bologna. Ma il declivio del suolo, che giova al Correggio per dar l'impressione di equilibrio temporaneo e incerto, e di continuità di moto, è aumentato dal tronco su cui poggia un piede di Maria, mentre l'altro scivola lungo il pendìo col lembo della veste.

L'ombra del bosco è tutta penetrata di bagliori, e in quell'ombra risplende il giallo acidulo della veste di Maria e la vampa delle carni, che ci richiama i putti del seguito di Diana. [1]

Lo schema compositivo delle *Sacre Famiglie* e del *Riposo in Egitto,* ove le immagini sono disposte sulla diagonale al rettangolo della tela, ha ottima attuazione anche in un altro quadro contemporaneo alle pitture della Camera di San Paolo: la *Venere* (fig. 424) nella Raccolta dell'on. Fiammingo a Roma. La nuda forma ha evidenza più che nelle immagini avvolte da un ricamo flessuoso di pieghe; la luce che l'investe, il colore intenerito e gemmeo, ne compongono tutta la bellezza. La Venere di Giorgione è appena sollevata in lento arco dal suolo; la Venere del Correggio è sorretta da un alto cumulo di guanciali perchè il declivio del corpo venga a coincidere con la diagonale del quadro.

Dall'alto scende la florida immagine, quasi cullata da un'altalena nel sonno. Non è la donna dei Veneti, è una giovinetta, una bimba, nonostante la pienezza delle forme e il seno gonfio di latte. Le guance hanno la rotondità e il velluto della fan-

---

[1] Ai caratteri del quadro Uffizî, parte di trittico, si accosta, molto più che il *San Giovanni* già presso Sir J. C. Robinson, opera tarda del Correggio, il *San Giovanni* (fig. 423) già della Galleria Granducale di Oldenburg, figura d'avorio sull'ombra tremula di una grotta. Anche il fine osso della superficie richiama, in questa pittura, le vesti della Vergine Uffizî. Altra opera prossima di tempo alla *Fuga in Egitto* è la *Maddalena* Salting, ora nella Galleria Nazionale di Londra (v. illustrazione nella Monografia citata). La divisione geometrica della parete di sfondo in rettangoli, l'incrocio di linee prodotto dall'atteggiamento della figura sono tracce della visione di Raffaello e di Michelangelo a Roma. Ma il Correggio attenua la solidità corporea con il gioco della luce e l'indolenza della posa. Maddalena ha i larghi occhi foschi e il volto acceso della *Madonna* Uffizî; la chioma color di miele dà risalto a quell'ondata di sangue vermiglio. Un nido di seta d'oro pallido è la valletta che s'apre dietro la grotta, con gli alberi di un tono così tenue e leggiero come quello dei capelli di Maddalena.

ciullezza, sogni infantili allietano il calmo sonno. Il nudo ha in comune coi putti della Camera di San Paolo crudezze ed errori che traggono origine dalla visione di Michelangelo e dei suoi disegnati volumi: il contorno è tagliato sull'ombra con una rigidezza che trova frequenti paralleli nelle spalle dei fanciulli di San Paolo; i muscoli fra il petto e la spalla troppo si disegnano,

Fig. 424 — Raccolta dell'on. Fiammingo in Roma: *Venere*.
(Fot. Anderson).

marcati da solchi d'ombra; ma le braccia rotonde, annodate con infantile grazia sul capo, la mano grassa e morbida, le cui dita traspaiono leggermente di rosa, la fresca e ingenua bellezza del volto con rosee labbra di ciliegia, il soffice tessuto delle palpebre, tipicamente correggesco, l'acconciatura di trecciolíne brillanti come aurei monili, pongono la Venerina, forse ritratto della giovinetta sposa del pittore, tra i più incantevoli fiori di grazia correggesca nel periodo intermedio fra la Camera di San Paolo e la cupola di Parma. Le trecce affibbiate da gemme si snodano come le intrecciature di nastri sulla testa della Zinga-

rella di Napoli, in luminosi serpeggiamenti; il drappo scende dall'alto guanciale con tenui raggiere di pieghe, simili a nervature

Fig. 425 — Palazzo Borromeo sul Lago Maggiore: *Madonna col Bambino.*

di conchiglia, anch'esse tipicamente correggesche, come l'anfora flessuosa che dall'ombra sprigiona luci d'oro vecchio.

Con la *Madonna lattante* (fig. 425) nel palazzo Borromeo dell' Isola Bella raggiungiamo il periodo delle pitture nella chiesa di San Giovanni a Parma: il puttino sembra essersi involato dalle schiere di angioletti che popolano le nuvole della cupola. Il quadro, assai guasto, si compone di archi sopra archi, come di sovrapposte ghirlande: l'arco della Vergine curva per offrire il seno alla sua creatura, stampato sull'arco d'alberi che la chiude in un rifugio d'ombra, come in una grotta. Appena accennato è il movimento a spira del torso di Gesù, indolente il gesto della Vergine, il cui sorriso esprime benessere fisico e grazia femminea. Il lilla della veste, il verde mare del manto, il verde aurato del masso che forma sedile alla Madonna, ripetono le note predilette del colore di Antonio Allegri, in quest'inno alla maternità terrestre.

* * *

Le pitture nella chiesa di San Giovanni, risultato delle ricerche giovanili del Correggio, sono il primo esempio di prospettiva aerea applicata alla decorazione di cupola: grande avvenimento nell'arte italiana.

La lunetta dell'*Evangelista* (fig. 426) sopra una porta della crociera è composta di elementi già fissati dalla tradizione quattrocentesca: il Santo siede sopra un grosso volume, nella nicchia formata da un vasto sott'arco; e il piede sollevato, le gambe piegate a costruire con la base una larga piramide, la testa fissa alla cornice della lunetta, segnano i gradi di una composizione metrica degna di Raffaello. Ma le grosse pieghe arcuate della veste, i rotuli del papiro scorrente tra le mani del Santo, l'ampia capigliatura che freme intorno a un volto di poeta, ripetono le modulazioni predilette della linea correggesca. E due libri sovrapposti sopra una base marmorea, il cartoccio dell'aquila avvolta dalla negra ala, le lettere disposte in aulica misura sulla cornice superiore della lunetta, richiamano al nostro pensiero la nobile eleganza del fregio nella Camera di San Paolo.

Fig. 426 — Chiesa di San Giovanni, a Parma: Lunetta.
(Fot. Anderson).

Fig. 427 — Abside di San Giovanni, a Parma:
Incoronazione della Vergine (copia di Cesare Aretusi dal Correggio).

L'affresco dell'abside, — noto a noi solo per la copia di Cesare Aretusi (fig. 427), il gruppo di Cristo e della Vergine nella Biblioteca di Parma e due mirabili frammenti di figure angeliche nella Galleria Mond — era un compromesso fra la decorazione mantegnesca e lo sfondo atmosferico di Leonardo, ove i due elementi non riuscivano a fondersi in un risultato organico.

Fig. 428 — Parma, Biblioteca:
Particolare dell'affresco già nell'abside di San Giovanni.
(Fot. Anderson).

Raffaello, con la *Disputa del Sacramento*, aveva guidato l'artista a ideare il ventaglio di fiotti luminosi, a similitudine del ventaglio di raggi che attornia l'Eterno nella Stanza della Segnatura; a popolare quei fiotti di cherubi; a indicare, sebbene molto vagamente, l'arco di un alone di luce sopra il gruppo divino. Anche i due gruppi d'angeli seduti in alto richiamano la pala di *Santa Cecilia* nella Pinacoteca di Bologna. Ma tutto quel che ha valore costruttivo, statico, nell'affresco della Segna-

tura, veduto dalla fantasia del Correggio muta significato: l'arco di nuvole su cui siedono i santi di Raffaello si svolge in profondo e ha la compattezza e l'unità del marmo; nuvole e immagini seguivano invece mollemente la conca del catino

Fig. 429 — Palazzo Granducale di Weimar: Studio per l'*Incoronazione della Vergine.*

nell'abside di San Giovanni, e vi s'adagiavano; dalle aperture della pergola mantegnesca erompevano turbe di angioletti e fiotti di sole. Un cerchio metallico limita il nimbo di Cristo nella *Disputa*; una curva di arcobaleno indicava l'alone attorno al gruppo divino nell'abside di San Giovanni, e gli angeli apparivano in quella caligine luminosa quali fiocchi di luce.

Più che nel frammento guasto della Biblioteca di Parma (fig. 428), attraente per la luce d'aurora che si diffonde

sul volto della Vergine, godiamo il gruppo dell'*Incoronazione* in uno schizzo del Palazzo Granducale di Weimar (fig. 429),

Fig. 430 — Museo del Louvre: Studio per l'*Incoronata*.
(Fot. Braun).

dove il segno guizzante, sensibilissimo, affretta il ritmo dei movimenti nelle immagini di Cristo e della Vergine e abbozza

con incantevole brio la schiera dei putti. In un altro disegno del Louvre (fig. 430), la Vergine ascende con impeto, nuvola accesa dai raggi dell'aurora, verso il Cristo che le porge la corona. Come nel gruppo di Madonna e Bimbo entro lunetta composto a matita al tempo degli affreschi di San Paolo, il tratto a lapis

Fig. 431 — Raccolta Mond, Londra:
Angelo, dall'affresco dell'abside di San Giovanni.

rosso è morbido colore, e le ombre lacerate da sprazzi di luce comunicano al disegno una vita superiore alla pittura.[1]

[1] Uno studio a matita per il Cristo, su carta quadrettata, si vede nel Fitzwilliam Museum di Cambridge. I frammenti pittorici della Galleria Mond figurano una dolce testa di cherubo coperta come di un vello di agnellino, e due di angeli (a destra nella copia dell'Aretusi), (figg. 431 e 432).

Anche i sott'archi della cupola hanno una decorazione pittorica, composta di figure d'eroi biblici entro ghirlande, cornice floreale poco adatta al rilievo delle forme vedute in illusionistici scorci. *Elia rapito dal carro di fuoco* è una delle più vive impressioni dalla statuaria di Michelangelo nell'arte dell'Allegri, mentre correggesco è il ritmo della figura di *Sansone* (fig. 433), altalenante nel breve campo di una mensola,

Fig. 432 — Raccolta Mond: *Angeli*, dall'affresco dell'abside di San Giovanni.

con la porta scardinata che proietta ombre sugli stucchi dell'archivolto.

L'ornamento pittorico si estende a tutta l'architettura: tra i quattro oculi del fregio, ove sono dipinti a monocromato i simboli degli Evangelisti, [1] e negli spazi di trabeazione corrispondenti ai capitelli dei pilastri di sostegno, ove si vedono coppie di putti imitate da quelle di Michelangelo nella volta Sistina, senza che l'energia di lotta infusa ai prototipi si spri-

[1] Due studi, per i simboli dell'*Evangelista Giovanni* e dell'*Evangelista Matteo*, sono nella Raccolta del Louvre.

gioni da quei fluidi allacciamenti di braccia e drappi su corpi ammorbiditi (fig. 434).

Nelle pitture dei pennacchi e della cupola il Correggio è maestro al Seicento. Già Raffaello, nella Farnesina, aveva

Fig. 433 — Chiesa di San Giovanni: *Sansone.*

dato esempio di gruppi impostati sopra una base di nuvole e uno sfondo di cielo, ma la compattezza marmorea dei corpi, le intersezioni rettilinee dei piani, proprie all'ultimo periodo dell'Urbinate, il ritmo essenzialmente architettonico, davano

Fig. 434 — Chiesa di San Giovanni:
Putti sovrastanti ai capitelli dei pilastri, nella trabeazione.
(Fot. Vaghi).

alle figure apparenza di blocchi marmorei sporgenti da un azzurro piano di base e sospesi sul nostro capo. I gruppi del Correggio

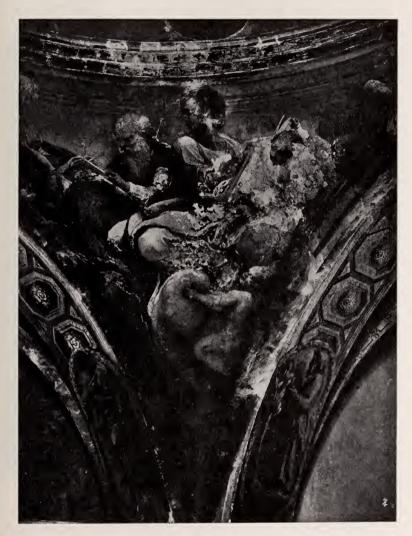



Fig. 435 — Chiesa di San Giovanni: Pennacchio.
(Fot. Vaghi).

reggio (fig. 435), composti di un Evangelista e di un Dottore della Chiesa, emergono invece dalla conca dei pennacchi appro-

fondita da riflessi e penombre: l'aria circola dietro le immagini, e le stacca insieme col loro piedistallo di nuvole per sospingerle verso la cupola, verso il Cristo ascendente alla gloria dei cieli.

Angeli e festoni di verzura infiorano gli angoli curvilinei dei pennacchi, e seguono con flessuose linee gli archi delle cornici; i corpi stessi degli Apostoli, rigidi nei due pennacchi dei Santi Marco e Gregorio, Giovanni e Agostino, nel pennacchio dei Santi Matteo e Girolamo richiamano le snodate spire della *Madonna* di Albinea e della *Madonna* Campori, completando col ritmo serpentino delle linee la leggerezza della composizione, ondeggiante come l'aria che unisce figura a figura. Nuvole e immagini traboccano dalle cornici e le animano coi giochi dell'ombra. [1]

L'affresco nell'abside era un tentativo fallito di identificazione tra chiaroscuro pittorico e forma; l'affresco della cupola (fig. 438-440) è il sogno di tutta la giovinezza del Correggio tradotto in realtà: una libera visione di aria e di luce. L'occhio di cielo del Mantegna si apre, non più a sfondo di una terrazza marmorea, ma di una fluttuante cerchia di nuvole; senza limiti definiti si allontana da noi in un biondo fulgore; turbina al centro della cupola Cristo ascendente tra i cerchi di un vortice in cui roteano schiere di angeli velate d'oro, globi di nuvole color d'aurora, lilla e roseo, Apostoli e cherubi: le braccia spalancate del Risorto sembrano guidare quel moto concentrico di cieli. La base architettonica è abbandonata; la fantasia del pittore ci trasporta nel regno dell'aria, in una vertigine di moto. E il cielo apre al nostro sguardo lontananze infinite e radiose.

A gruppi son distribuiti gli Apostoli sulla gran cerchia leggiera di nuvole: sotto le nuvole spunta il vegliardo Giovanni poggiato all'aquila apocalittica, aprendo le mani come ali

---

[1] Singolare importanza, date le condizioni infelici degli affreschi, hanno gli studi per i pennacchi di S. Giovanni Evangelista: uno, con varianti dalla pittura, nella raccolta di G. Rasini per i Santi Luca e Ambrogio, due nel Gabinetto di disegni a Monaco e nella Biblioteca Reale di Windsor (fig. 436), per il gruppo dei Santi Matteo e Girolamo. Affine a questi disegni è uno stupendo studio a matita nel Museo Britannico di Londra (fig. 437), evidente ispirazione da Michelangelo per l'incrocio di braccia e gambe e l'intensità quasi cupa dell'espressione. Ma forme di angioletti, fiotti di nuvole, sventolii di drappi appena suggeriti dal segno volante, chiudono la bella immagine in un correggesco vortice.

ansiose di spiccare il volo. Folleggiano intorno agli Apostoli fanciulli (fig. 441) impastati di luce, con pallide capigliature simili ad alghe, e non sono, come gli angeli dipinti da Fra'

Fig. 436 — Biblioteca Reale di Windsor: Studio di pennacchio.

Bartolommeo o da Raffaello, sorretti dal peso dell'aria, anche quando non poggiano il piede sull'umbra nuvoletta: gli angeli del Correggio si abbandonano al fluido atmosferico e ne riflettono la leggerezza per le luci mutevoli e i liquidi contorni. Si riconoscono, nelle figure degli Apostoli, tipi e motivi michelan-

gioleschi, ma i raggi dell'entusiasmo si comunicano da sguardo a sguardo, il movimento si diffonde da persona a persona, da

Fig. 437 — **Museo Britannico di Londra: Disegno.**

gruppo a gruppo, con fluidità di corrente; le figure singole sono rapite dal moto concentrico delle nuvole. [1]

[1] L'Accademia Albertina di Vienna possiede, oltre il noto studio per un gruppo di Apostoli, un disegno attribuito a Raffaello per la figura di S. Paolo (v. Monografia citata) che può far degno riscontro a quello per l'immagine di Jacopo Minore, nella Raccolta del Louvre (fig. 442).

Fig. 438 — Chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma: Affreschi nella cupola. (Fot. Anderson).

Fig. 439 — Chiesa di San Giovanni: Particolare della cupola.
(Fot. Vaghi).

Fig. 440 — Id.: *I Santi Marco e Luca,* nella cupola.
(Fot. Anderson).

***

La linea compositiva a festone, adottata dal Correggio per la *Madonna* Borromeo, si ripete nello *Sposalizio di Santa Caterina*

Fig. 441 — Chiesa di San Giovanni: Particolare della cupola. (Fot. Anderson).

del Louvre (fig. 443), dove le quattro figure, il Bimbo e Santa Caterina, la Vergine e San Sebastiano, descrivono sovrapposti archi di ghirlanda, continuati dalle zolle erbose dietro il gruppo.

La linea degli archi più s'innalza verso destra, imprimendo ai contorni un moto sdrucciolevole di altalena. La scenetta è una festa d'amore: la Vergine sorride, sollevando la mano della fidanzata; sorride dai grandi occhi e dalla bocca di fauno il ricciuto Sebastiano intento a Gesù, tutto conche nel corpicino morbido e nel malizioso profilo stampato sull'arco di Cupido.

Fig. 442 — Museo del Louvre:
Studio per la cupola di San Giovanni.
(Fot. Braun).

Ogni cosa s'ingemma di luci per la cerimonia: la dolce seta dei capelli di Caterina, l'elsa adorna della spada, le unghiette perlate di Gesù, la fibula preziosa composta dalle tre mani rotanti al centro del gruppo: anche il martirio di San Sebastiano e di Santa Caterina, in quel fondo di felpa e per lo sfavillìo dei riflessi, diventano macchiette festose. Il quadro è dipinto in una gamma di gialli dorati, di gialli sonori; il paese è un barbaglio di luci sotto il cielo crepuscolare.

Come la Vergine e il San Sebastiano dello *Sposalizio* del Louvre, richiama tipi di Leonardo la *Santa Caterina* di Hamptoncourt (fig. 444), nobile e delicata composizione. È un ritratto di giovane donna coi simboli della Martire: la ruota

Fig. 443 — Museo del Louvre: *Sposalizio di Santa Caterina.* (Fot. Alinari).

sostituisce il parapetto, e segna col suo spigolo l'asse della composizione leggermente angolare; gli spostamenti da quell'asse sono bilanciati con un senso perfetto di metro, raro nell'opera del Correggio. Questa misura aggiunge elezione alla forma, che emerge dall'ombra verde oro del fondo in una fioritura di tinte trasparenti e leggiere: le chiome di

fluida ambra aureolano di luce la fronte, di una purezza ideale; veli d'ombra ingrandiscono gli occhi abbassati, assottigliano i lineamenti, infondono ineffabile grazia al sorriso.

Fig. 444 — Galleria di Hamptoncourt: *Santa Caterina.*

Nel quadro del *Noli me tangere* (fig. 445), al Prado, il Correggio torna alla composizione trasversa, ma con sforzo, perchè l'immagine del Cristo, dovendo valicare con la linea obliqua

delle braccia l'intervallo tra la Maddalena in ginocchio e il sommo del tronco d'albero, che raggiunge il vertice dell'an-

Fig. 445 — Galleria del Prado: *Noli me tangere.*
(Fot. Anderson).

golo opposto, è costretta a una posa di maniera, dove la grazia del Correggio appare artificiosa e quasi svenevole. L'arco della figura disegna ancora il festone correggesco, ma si svolge

a fatica, senza l'abbandono proprio alle linee arcuate dello *Sposalizio di Santa Caterina*: troppo si sente lo sforzo di ridar

Fig. 446 — Galleria degli Uffizî: *Madonna adorante il Bambino.* (Fot. Anderson).

equilibrio a quel corpo sbilanciato dall'enfatica apertura delle braccia. Il paese è composto di morbida felpa come nel quadro del Louvre, ma è più ricco nella sua gamma di ori autunnali, e il cielo, perduta la velatura pittorica dello *Sposalizio*, taglia

col suo abbacinante splendore la linea vellutata dei campi all'orizzonte. Fiore lussuoso di quel lussuoso giardino appare Maddalena, che dal biondo flavo delle chiome passa al giallo sonante del broccato. La magnifica immagine sembra

Fig. 447 — Raccolta del Duca di Wellington, a Londra: *Cristo nell'orto.*

trascinarsi senza fine dietro il divino fantasma: ala piena di fremiti, fiamma radente la terra.

Parallelo al *Noli me tangere* è il quadretto Uffizî (fig. 446) raffigurante la Vergine in contemplazione del Bambino: il paese vellutato, la luce limpida che si riflette sul tronco di colonna, come al Prado sul tronco d'albero, il profilo arcuato di Maria, simile a quello di Cristo giardiniere, le multiple falde dei panni, sono altrettante note comuni col quadro del *Noli me tangere.*

Si sente, come nel Cristo del Prado, una ricerca di artificiosa leggiadria, nella mimica infantile della Vergine, nella superficie zuccherina e brillante del manto azzurro. Di un lembo di quel manto, la madre ha composto un nido per il suo nato, e vi ha disposto attorno fascetti di paglia come raggi: finita l'opera, ammira compiaciuta, in quel tepido rifugio, la bamboletta dagli occhi pungenti. Raggia la luce dal nido, e sembra sprizzare, oltre che dalle paglie lucenti e dal drappo di spuma argentina, dal lampo degli occhietti neri neri nel volto roseo come conchiglia.

Il quadro della Collezione del Duca di Wellington a Londra, *Cristo nell'orto* (fig. 447), si aggruppa col *Noli me tangere* e la *Madonna* Uffizî, della quale ripete l'effetto di luci mosse da variate falde di panni e lo studio di delicatezze nelle mani di trasparente maiolica e nelle pieghe disposte come sopra un elegante manichino. Ma il centro luminoso è portato verso un angolo del quadro, ove l'angelo appare, come poi nella *Notte* di Dresda, nel riverbero del fulgore di Cristo. In questa figurina, insinuata nell'angolo del quadro, e simile ai fanciulli dei pennacchi di San Giovanni, il ritmo luminoso s'accelera per il minuto frastaglio dei drappi, che le rotano intorno e infondono ai riflessi un tremolio sidereo. Intorno, s'addensa la notte: forme indistinte, fasciate di tenebra azzurra, son gli Apostoli nella campagna silenziosa. [1]

La consueta linea compositiva dei quadri correggeschi, vicina alla diagonale o coincidente con essa, si ripete nell'*Educazione d'Amore* (fig. 448) della Galleria Nazionale di Londra; ma le torsioni dei busti, faticose e incomposte, diminuiscono il valore pittorico che veniva ai primitivi quadri delle *Sacre Famiglie* dall'accordo tra una linea fluente e serpentina e un mutevole chiaroscuro. Qui enorme è lo spessore del corpo di Psiche, e desta un'impressione di solidità, in disaccordo con la curva leziosa del fianco. Appena la superficie in qualche tratto è sensibile all'azione dell'ombra, specialmente nel volto che

[1] Ben noto è il disegno a matita nera per la figura di *Cristo orante*, nel Museo Britannico di Londra.

Fig. 448 — Galleria Nazionale di Londra: *L'Educazione d'Amore.*
(Fot. Anderson).

s'infoca. Anche le ombre calate su Mercurio dal petaso sono diverse da quelle che inumidivano la mano di Santa Caterina nel quadro di Hamptoncourt: i riflessi non riescono a cancellarne la pesantezza. Tutto il valore pittorico del quadro è nel fondo d'alberi, nei fiocchi d'oro del turcasso, nei palpiti di luce sul piccolo Cupido, plasmato d'oro pallido e di rosa. Deliziosa

Fig. 449 — Museo Britannico di Londra: Studio per l'*Educazione d'amore.*

la policromia delle alucce d'uccello: azzurre con frange di pallido oro e un tocco di rosso svanito presso la rotonda spalla color di rosa. [1]

L'ampiezza di forme e la scioltezza acquistata lavorando a fresco, nuocciono al Correggio nel quadro dell'*Educazione di*

---

[1] Ricordiamo due disegni per l'*Educazione d'Amore*, uno per il busto di Mercurio nella Galleria degli Uffizî, e uno per la figuretta di Cupido (fig. 449), rapido e leggiero, nel Museo Britannico di Londra.

Amore, e ancor più nell'*Ecce Homo* (fig. 450) della stessa Galleria, con figure di parata, come il grosso Pilato tutto roseo nella sua veste giallo limone, e altre di un sentimentalismo svenevole, come l'immagine di Cristo, molle, cascante, con gocce di sangue sul volto, prototipo ai Cristi lacrimosi della scuola

Fig. 450 — Galleria Nazionale di Londra: *Ecce Homo*. (Fot. Anderson).

bolognese. Ma anche alle opere correggesche di ordine inferiore non mancano brani pittorici di singolare bellezza: qui un fascio di luce obliquo accompagna il cader della Vergine tra le braccia di una pietosa, e la virtuosità del pennello si rivela nel panno di Cristo, filtro argenteo alla luce, su cui trema l'ombra di una mano sospesa.

La *Madonna di Foligno* fu prototipo al Correggio quando dipinse la *Madonna coi Santi Sebastiano, Rocco e Geminiano*

Fig. 451 — Galleria di Dresda: Pala d'altare, (Fot. Alinari).

a Dresda (fig. 451), non più entro un'aperta nave di tempio, ma nel libero cielo, in un nimbo cerchiato di cherubi.

Portata da una semi ghirlanda d'angeli e di nuvole, la sacra immagine scende verso la terra, ove l'attendono i Santi, e Sebastiano si divincola come per strappare, in uno slancio d'amore, le funi che lo legano all'albero e correre verso il Bambino, a lui proteso in un raggio di sole e di sorriso. Come nell'*Incoronazione* dell'abside di San Giovanni, il Correggio, imitando Raffaello, non rinuncia alla sua libertà pittorica: il nimbo incluso da un nitido cerchio si muta in luminosa caligine, le vesti della Vergine, a multiple falde, compongono un cartoccio barocco sensibile al gioco dell'ombra e della luce. E la dignità della composizione raffaellesca cede al brio capriccioso del Correggio nel suo periodo più scapigliato: i bimbi che si vedranno nei pennacchi della cupola del Duomo forman ghirlanda di festa; uno di essi avanza, chiome al vento e occhi ridenti, a cavalcioni sopra una nube, staffetta scherzosa al gruppo divino. La composizione, col tentato accordo di un arco a un'obliqua, del cerchio di vortice proprio alle decorazioni di cupola con la linea trasversa prediletta dal Correggio nei quadri, è disordinata e tumultuosa: San Sebastiano emerge; San Rocco rientra, come affondato tra le nubi e il paese; l'angelo tentenna, dalle nuvole guardando verso la terra; San Geminiano è costretto ad aggirarsi intorno all'asse del quadro.

Sempre svolgendo le sue tendenze verso effetti di luminismo applicato alla forma plastica dei Fiorentini, il Correggio sente la necessità di spezzare la linea, di rompere il ritmo statico della composizione raffaellesca e disgregarne l'ordine, per mettere in accordo le forme tortili, lanciate nello spazio, con un chiaroscuro oscillante, dinamico. Per questo appunto egli è giustamente considerato il primo pittore barocco, l'iniziatore di tutta una corrente d'arte secentesca.

* * *

Negli affreschi della cupola di San Giovanni era dato alle figure uno sfondo di nuvole e di cielo, senza base architettonica: anche al cavo dei pennacchi, dietro i gruppi di Evangelisti e Dottori, l'aria cangiante dal biondo all'azzurro al roseo infondeva

una vaga e nebulosa profondità. Nel dipingere l'*Assunzione della Vergine* a ornamento della cupola ottagonale del Duomo,

Fig. 452 — Duomo di Parma: Un pennacchio: *S. Ilario.*
(Fot. Vaghi).

il Correggio invece dà per base alla composizione aerea una finta architettura, mutando il tamburo aperto in ogni faccia da oculi in un grande zoccolo marmoreo. Di conseguenza anche i pen-

nacchi perdono l'antico sfondo irreale, e si trasformano in giganti conchiglie, circondate da conchigliette, come nel fregio della Ca-

Fig. 453 — Duomo di Parma: Un pennacchio: *San Bernardo degli Uberti.* (Fot. Vaghi).

mera di San Paolo, e invase dalle nuvole che trasportano quattro Santi protettori di Parma: *Ilario* (fig. 452), *Bernardo degli Uberti* (fig. 453 e 454), *Tommaso* (fig. 455) e *Giovanni Battista* (fig. 456);

le costole, indicate da listelli a spigoli affilati, danno l'impressione del sole nascente dietro le nubi, che irrompono nella conchiglia come flutti del mare nativo. Il genio del Correggio ha

Fig. 454 — Particolare del pennacchio di *San Bernardo:* Un angelo.

saputo così volgere a effetti fantastici uno schema troppo disegnato per non rappresentare, in certo modo, un regresso dalla libera concezione aerea dei pennacchi di San Giovanni.

Richiami alla Camera di San Paolo, oltre le conchiglie, sono i festoni di frutta legati da nastri, che si sviluppano, negli inter-

valli tra pennacchio e pennacchio, in ampli ed elastici girali. Tra quei fogliami sbucano putti (fig. 457) e serpentelli, e compon-

Fig. 455 — Duomo di Parma: Pennacchio: *San Tommaso.* (Fot. Vaghi).

gono un tutto con le volute dei tralci di frutta e delle foglie vibranti, senza che al ritmo veloce del movimento segnino sosta le finestre adorne di fiocchi e fiori di tulipano e di un busto di

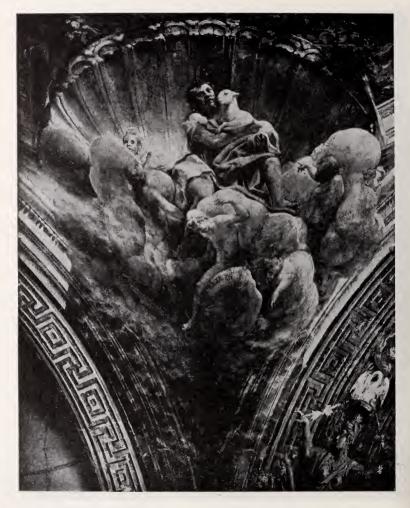



Fig. 456 — Duomo di Parma: Pennacchio: *San Giovanni Battista.* (Fot. Vaghi).

sfinge fra il timpano triangolare e la cornice.[1] La decorazione dei sottarchi richiama le pitture di San Giovanni: su brevi plinti, figure isolate di ballerini e di danzatrici (fig. 458-460).

Senza più studio di scorci e di illusionistiche ombre, i morbidi corpi aderiscono alla fascia del sottarco, e la decorano di indolenti curve, movendosi a un languido ritmo di danza.

Fig. 457 — Duomo di Parma: Particolare del fregio.

Nastri e corolle di tulipano, soffici come fiocchi, sostituiscono le ghirlande della chiesa di San Giovanni.

In un celebre studio del Museo del Louvre (fig. 461), San Giovanni Battista con l'agnello e i cherubi passa davanti a noi come nuvola in un cielo di plenilunio, tra argentei bagliori. L'immagine imprecisa ha un fondo etereo, come nei pennacchi

[1] Due fogli di schizzi, nella Biblioteca di Windsor e nella Raccolta del Louvre, dimostrano che il fregio di putti in lotta coi serpi non fu la prima idea del Correggio per la decorazione tra le finestre, e che egli aveva pensato a gruppi di fanciulli altalenanti su festoni di verzura o intenti a strascicarli.

Fig. 458 — Duomo di Parma: Figura nel sottarco.

Fig. 459 — Duomo di Parma: Figura nel sottarco.

della chiesa di San Giovanni, una fioca nebbia di luce che s'intona al suo languore. Dall'affresco svanisce questa delicatezza

Fig. 460 — Duomo di Parma: Figura nel sottarco.

pittorica: le luci si avvivano; gli angeli, che trasportavano con dolce rapidità di corrente la navicella aerea del Santo, hanno i movimenti disgregati e incomposti della pala di Dresda: uno

Fig. 461 — Museo del Louvre: Disegno di pennacchio.
(Fot. Braun).

di essi, a cavalcioni sopra una nube, si sporge a guardar nella chiesa, come il fanciullo a sinistra della Vergine in quella pala. E il volto del Battista, fine e vaporoso nel disegno sotto l'alone sidereo del turbante, diventa nella pittura una rubiconda faccia di gaudente.

Nel pennacchio di San Bernardo, gli angeli, biondi figli

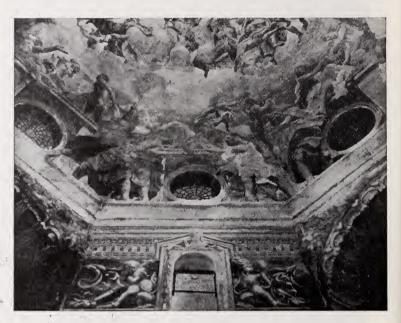



Fig. 462 — Duomo di Parma: Affreschi nella cupola.
(Fot. Vaghi).

della luce, dan la scalata alle nuvole che rapiscono sui flutti rosati l'immagine del vegliardo, protesa a secondar la corrente; nel pennacchio di San Tommaso, invece, si stringono alla figura come piedistallo animato. [1] Il Museo Fogg di Cambridge possiede un abbozzo, uno studio di luce, per la testa del Sant'Ilario, finissimo brano pittorico ove l'effetto d'ombra mossa da ba-

[1] Un disegno nella Raccolta Grahl, che nella posa e nel tipo della figura si approssima all'immagine di San Tommaso, dimostra che il Correggio aveva prima divisato di rappresentare nei pennacchi i quattro Evangelisti.

gliori è attuato con delicatezza maggiore che nell'affresco. Nel pennacchio, l'immagine perde la sognante profondità dello sguardo, e il gaudio trasporta il Santo dagli ccchi civettuoli con gli angeli che attorno gli intreccian carole.

La scapigliata schiera di Apostoli (fig. 462 e 463) che vediamo aggirarsi sulla base dello zoccolo o grande altare marmoreo

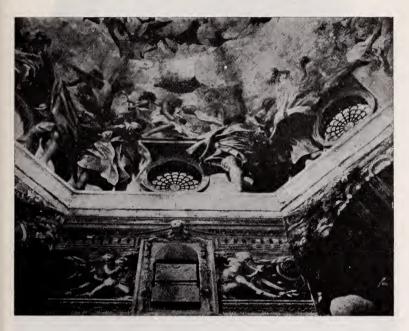



Fig. 463 — Duomo di Parma: Affreschi nella cupola.
(Fot. Vaghi).

intorno alla cupola, non appare in due notevolissimi studi per la decorazione del tamburo, nell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 464 e 465), composti sui ricordi della volta Sistina con lo studio evidente di ripetere il movimento dei piani michelangioleschi nel forte aggetto delle masse murarie dallo specchio rientrante, in cui s'aprono le finestre circolari del tamburo. Gli oculi cinti da ghirlande d'alloro sostituiscono i clipei di Michelangelo, e figure sedute una per lato, come nella Cappella Sistina le coppie di efebi, li reggono pel sostegno di nastri. Accanto

a queste immagini si accoscia una sfinge, ad aumentarne l'ampiezza di base e dare alla massa la pendenza necessaria in rapporto all'elevazione del tamburo. Ovunque l'influsso di

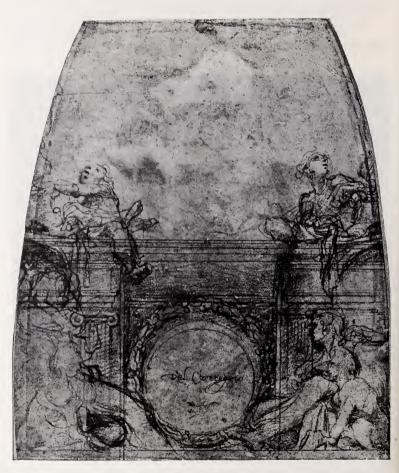



Fig. 464 — Ashmolean Museum di Oxford:
Disegno per il tamburo della cupola.

Michelangelo è evidente, ma soprattutto nel mirabile disegno con figure di efebi in piedi sul piano del parapetto, dove una delle immagini sedute palesa, nella rotondità di massa e nell'effetto dinamico, la sua discendenza diretta dagli efebi della Sistina.

Composti i disegni, il Correggio si avvide che le figure sedute, nonostante gli alterni spostamenti dal centro all'esterno, mal avrebbero raggiunto un effetto di movimento e di massa propor-

Fig. 465 — Ashmolean Museum di Oxford: Disegno per il tamburo della cupola.

zionato alla distanza dall'osservatore e alla vertiginosa rotazione di cerchi nel cielo della cupola: e pose agli angoli dell'ottagono coppie di apostoli in piedi, figurone ingrandite dai panneggi turbinanti. L'effetto illusionistico è pienamente ottenuto da

queste enfatiche masse, che ora piegano verso la balaustra, ora sporgon sul vuoto, completando l'alterna vicenda d'inclinazione delle sovrastanti figure di efebi. [1]

Sulla balaustra (fig. 466-468) il pittore figura il rito funebre in onor della Vergine, trasportandoci nel mondo pagano. Una schiera di adolescenti, in arditi scorci impostati sulla cornice

Fig. 466 — Duomo di Parma: Tamburo della cupola. Particolare: *Apostoli e genî.* (Fot. Anderson).

dello zoccolo, raduna, come in una immensa ghirlanda che circondi il tamburo della cupola, i più luminosi fiori di giovinezza creati dal Correggio. Continua l'illusione ottica: gli efebi, in svariate pose, ora sporgono verso la chiesa, ora si ritraggono dal lato opposto: le direzioni di moto incessantemente cambiano, e con esse l'intensità della luce, il grado del colore; le figure sporgenti nel vuoto s'accendon sui volti di viva fiamma; le più

[1] Studii per gli Apostoli si vedono nell'Accademia Albertina di Vienna, nel Museo di Haarlem, nella Raccolta Oppenheimer di Londra, nella Raccolta Mather a Princetown, nella Galleria Estense di Modena.

Fig. 467 — Duomo di Parma: Particolare della cupola: *Apostoli e geni.*

Fig. 468 — Ib.: Particolare della cupola: *Genio sacrificatore,*

lontane trascolorano nei rosa e nei viola argentini. I drappi sfaldati, che avvolgono i corpi e passano da mano a mano, aiutano, come nelle figure degli Apostoli, l'effetto di movimento continuo di forma e di luce: servono agli intenti pittorici del Correggio come il nudo alla grande arte volumetrica di Michelangelo. Esultano, versando profumi sulla fiamma o recando patere sacrificali, i genî, immagini d'amore, o sognano adagiando sul marmo le forme indolenti, piegando sugli omeri i carezzevoli volti: il movimento si affretta e si smorza in ritmiche onde; folgorano e si spengon le luci. [1]

Nella cupola della chiesa di San Giovanni, solo gli Apostoli, e angioletti annidati fra le nubi che li trasportano, s'aggirano col cerchio di cornice intorno al Cristo che ascende in un cerchio, lontano e indefinito, di angioli: tra gruppo e gruppo sono intervalli riempiti da iridescenti veli di nuvole. Nella cupola del Duomo (fig. 469 e 470) la folla degli angeli e dei Santi si assiepa intorno alla Vergine e forma la conca che la trasporta al cielo; dal lato opposto, le nuvole avanzano come rulli giganteschi e roteano, celando quasi per intero i cerchi dei Beati. L'effetto illusionistico, appena accennato nella cupola di San Giovanni, è perseguito con insistenza in tutta la cupola del Duomo, dai pennacchi al tamburo al vertice, da cui Cristo scende verso la Vergine aggirandosi a trottola nell'aria rosata, fra rosee stoffe. Nella cupola di San Giovanni, la composizione aerea si svolge armoniosa, senza clamori, senz'enfasi; le linee si snodano a spira, scorrevoli come il moto delle nuvole; nella cupola del Duomo, il pittore vuole complicazioni ritmiche, effetti scenografici, clamori trionfali; gode a lanciar figure nello spazio, a ripetere in larga scala i tumultuosi moti dell'ancona di San Sebastiano a Dresda. Da un lato, intorno a Maria, le forme si assiepano, si annodano senza respiro; dall'altro, la folla si disgrega e una forza vulcanica disperde, tra valanghe di nuvole,

---

[1] Lo studio per un Efebo è riunito a quello dell'Apostolo sottostante nel foglio citato della Galleria Estense di Modena; altri sono raccolti in un foglio della Biblioteca Reale di Windsor un terzo disegno è nella Collezione Mather dell'Università di Princetown.

Fig. 469 — Duomo di Parma: Affreschi nella cupola.
(Fot. Anderson).

Fig. 470 — Ib.: Affreschi nella cupola.
(Fot. Vaghi).

figure isolate e gruppi di figure. Il ritmo della linea, semplice e omogeneo nella chiesa di San Giovanni, ora varia e si complica di contrasti. Gli angeli musici (fig. 471) che s'aggruppano sotto la conca dei Beati, nel primo cerchio della cupola, in un groviglio di membra ignude, di drappi al vento, di ali accartocciate, di viole e di tube, di flauti e di cembali, fan risuonare al nostro

Fig. 471 — Duomo di Parma: Particolare della cupola.

orecchio le note di una musica selvaggia, mentre le schiere dei Beati, cerchio su cerchio, cielo dopo cielo, rotean veloci e indistinte, coro le cui voci, sempre più fievoli e tremule, si fondono in una sola onda melodica, nell'armonia delle celesti sfere. Questo variar dei moti aumenta l'effetto di lontananza: le tensioni, le contorsioni, gli scatti lineari, che danno a ogni figura una propria vita nei primi cerchi, più non s'avvertono nei cerchi lontani, le variazioni di tono più non si afferrano, il moto orgiastico e violento si acquieta nella sua crescente rapidità:

il nostro occhio coglie solo fremiti leggieri, propagati, di arco in arco, dalle aperte braccia dell'*Assunta* (fig. 472). Come in San Giovanni, i cori celesti sono rapiti nel moto concentrico dei cerchi, ma i cerchi si moltiplicano e si avvicinano; s'approfonda il vortice di luce. [1]

Dell'*Annunciazione* nella Galleria di Parma, contemporanea

Fig. 472 — Duomo di Parma: Particolare della cupola: *L'Assunta.*

alle pitture del Duomo, rimane poco più che il busto della Vergine e il fluttuante contorno dell'angelo: quanto basta per la-

[1] Quanto studio il Correggio abbia dedicato alla figura dell'*Assunta* ci è reso noto dai fogli nel Museo di Dresda, nel Museo Britannico di Londra, nella Scuola di Belle Arti a Parigi, ove è il disegno della testa (fig. 473), vibrante forma che sembra sperdersi nell'aria; alla figura di Eva (fig. 474), dai fogli nel Museo Britannico (fig. 475), nel Museo Teyler (fig. 476) di Haarlem e nel Museo del Louvre. (fig. 477). Uno studio di Patriarca fa parte della Raccolta Oppenheimer di Londra, uno dei due angioli si vede nella Biblioteca Nazionale di Madrid (fig. 478 e 479), simile, per il modellato friabile e tenero, allo studio di Eva nel Museo Britannico di Londra. Infine la Raccolta Weisbach a Berlino possiede uno studio per il putto adagiato sul grembo della Vergine e per due altre figure di bimbi, incatevole opera, dove prende forma il sorriso (fig. 480).

sciarci indovinare, con l'aiuto di una stampa di Lorenzo Costa, l'effetto coreografico della composizione immersa in una rosea luce d'aurora. È di questo tempo il primo quadro mitologico della serie raffigurante gli *Amori di Giove: l'Antiope* (fig. 481) del Louvre, ove il pittore, inarcando la bella testa della ninfa sul drappo disteso a pieghe concentriche, ripete il moto vorticoso

Fig. 473 — Scuola di Belle Arti a Parigi: Testa dell'*Assunta*.

delle linee nella cupola del Duomo; e per le forme grasse, disossate, fluenti, prelude alle pittoriche morbidezze del Rubens. Tutte le linee si arrotondano e s'aggirano; perfino le dita dei piedi si curvano. Mentre la ninfa sogna, gira intorno a lei la terra bionda, il drappo che le fa da origliere; anche il piccolo Cupido rotea con lei nei cerchi di un mulinello. Tutto è molle e acceso: il terreno sembra giubba fulva di leone, le carni s'indorano. Le ali dell'Amorino perdono il colore, il rosso della balestra si estingue: ali, turcasso, face, tutto s'accorda alla do-

minante nota di un giallo caldo, autunnale. In contrasto a questi colori fulvi e dorati è il paese vespertino, con alberi che s'intagliano scuri sul cielo. [1]

L'espansione delle forme e il movimento a gorgo dei drappi,

Fig. 474 — Duomo di Parma:
Particolare della cupola: *Eva tra le donne d'Israele.*

la tenerezza delle carni, che sembrano sciogliersi sotto l'azione della luce, avvicinano all'*Antiope* e alle pitture della cupola la

---

[1] Il movimento vorticoso delle forme di Antiope è appena accennato in un armonioso disegno della Biblioteca Reale di Windsor, studio di composizione mitologica, forse dell'*Antiope* stessa, ma lontano dal quadro e composto con una ricerca di artificii leggiadri troppo evidente, mentre sul *verso* del foglio sono abbozzati con superba foga improvvisatrice alcuni gruppi di *Europa sul Toro,* per un altro quadro degli *Amori di Giove,* forse non eseguito. Contemporaneo all'*Antiope* è anche, nell'Ashmolean Museum di Oxford, un vertiginoso studio di *Fauno vinto da Cupido,* tra le massime creazioni del mirabile disegnatore (fig. 482).

Fig. 475 — Museo Britannico: Studio di *Eva*.

piccola *Sacra Famiglia* (fig. 483) della Galleria Nazionale di Londra. Non è più il gruppo schiettamente italiano della Vergine, sola o con Santi, intenta al gioco dei bimbi, ripetuto dal Correggio nei quadri della giovinezza: la Madonna col Bambino

Fig. 476 — Museo Teyler di Haarlem: Studio di *Eva*.

siede avanti a una povera casa; San Giuseppe, col grembiule d'operaio e le maniche rimboccate, si curva sulla pialla intento alla quotidiana fatica: anche l'interpretazione romantica della casa nella sua pittoresca povertà fa pensare a una scena di genere ispirata da qualche stampa tedesca. Ma ecco allontanarsi da noi lo sfondo per il morir della luce; disperdersi nell'ombra i particolari, che il pittore aveva studiati con fedeltà

al suo modello, ricercando le crepe del legno e delle vecchie muraglie, le connessure delle pietre; ecco gli orli di una scaletta, segnati da un barlume fosforico, fluire, come ombre di rivo, da piano a piano; il gruppo isolarsi, in un gorgo di luce, dal fondo vespertino.

Il mondo sparisce nell'ombra: il soggetto è l'amore materno, che pervade tutte le fibre di Maria al contatto delle membra

Fig. 477 — Museo del Louvre: Studio di *Eva*.
(Fot. Alinari).

infantili, come se una fresca corrente di gioia irradiasse dal corpo di Gesù, plasmato di luce: la scena di genere ha per centro il sorriso d'amore che trema sul volto di Maria. Nel colore, alla gamma dorata dell'*Antiope* succede una dolce armonia di rosei stinti, di violacei, di bianchi perlati sul bigio cangiante del fondo: il tono delle carni è pallido, latteo, specialmente sul volto del bimbo, modellato da impasto d'inesprimibile tenerezza, che pone

Fig. 478 — Madrid, Biblioteca Reale: Studio di angeli.

in risalto, col suo chiarore, l'umida luce degli occhi: gocce d'acqua azzurrina.

Nel comporre la pala di San Giorgio a Dresda (fig. 484),

Fig. 479 — Duomo di Parma: Particolare della cupola: Due angeli.

il Correggio, che nella pala di San Sebastiano aveva trasportata in cielo, sulle orme di Raffaello, la visione della Divinità, ritorna in certo modo all'antico, chiudendo le sacre figure nel recinto di un tempio e rievocando il festone mantegnesco nella sfondata cupola. La pala è un vivo riflesso delle pitture del

Duomo: due angeli, trattenuti nell'angolo dei pennacchi da festoni di rose, danno con le braccia la spinta al cerchio di vimini attorniante come un immenso cestello colmo di frutti il grande occhio di cielo; e il cerchio rotea con le frutta dorate come i cerchi dei Beati nella cupola del Duomo: il gruppo della Vergine col Bambino, i quattro Santi, i putti che ovunque s'insinuano, richiamano, nell'alterna vicenda degli atteggiamenti,

Fig. 480 — Raccolta Weisbach a Berlino: Studio di putti.

ora inclinati verso il fondo, ora verso l'esterno del quadro, le contrapposte direzioni di moto e le conseguenti variazioni di chiaroscuro degli efebi sulla balaustra del Duomo, e compongono insieme un cartoccio barocco tutto brillante e madido di luci. L'idea della divinità, che risplende nei quadri di Raffaello per l'intima pace degli aspetti e dei cuori, non vive nella grande pala di Dresda, ove le immagini dal faunesco sorriso si adunano come crocchio di amici, lanciando occhiate civettuole ai fedeli, facendo cerimoniose presentazioni alla Vergine, offrendo il Duomo di Modena come giocattolo al bimbo che tende

le avide manine. Il pittore mira unicamente a una decorazione movimentata e sfarzosa, a una festa di luci, di fiori, di bimbi.

Fig. 481 — Museo del Louvre: *Antiope.*
(Fot. Alinari).

Dall'aperta cupola piove sulla cornice e sui geni che la sorreggono una calda luce solare, come accesa dall'oro delle arance e dei cedri; appare anzi troppo intenso quel riflesso di sole,

mentre sul gruppo della Vergine e dei Santi corron bagliori argentini.[1]

La pala della *Natività* a Dresda (fig. 486) è stata molto dan-

Fig. 482 — Ashmolean Museum di Oxford: *Lotta di Cupido con un Fauno.*

neggiata dalla sostituzione della cornice originale, rimasta nella chiesa di San Prospero in Reggio Emilia: viene a mancare, con

[1] Il ritmo della composizione era men sciolto, minore l'enfasi dei movimenti nello stupendo disegno del Museo di Dresda (fig. 485), ove le forme sembrano rapidi abbozzi in creta. Invece risponde pienamente alla pittura il disegno, tutto sprazzi di luce tra l'ombra, per gli angeli che reggono la cornice dell'occhio di cielo, nel Museo Britannico di Londra.

essa che era fiancheggiata da colonne, il primo grado alla scala dei rilievi e delle luci: la colonna impostata a un pilastro

Fig. 483 — Galleria Nazionale di Londra: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

accanto al gruppo dei pastori non ha più il suo contrappeso, e l'equilibrio della composizione ne soffre; il corpo dalle propor-

zioni gigantesche e il braccio piegato dell'uomo con la clava, barbaro irsuto, non trovano più il loro naturale sostegno.

Fig. 484 — Pinacoteca di Dresda: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

Il soggetto del quadro è l'irradiazione di luce da un centro, il bambino, nell'ombra notturna: soggetto appena tentato nel

Cristo orante della Raccolta Wellington. Il giaciglio del bimbo freme alla luce che emana dal corpicino di seta; par che

Fig. 485 — Museo di Dresda: Studio della pala di San Giorgio. (Fot. Braun).

vibri lingue di fiamma bionda. Al fulgore di Gesù la coltre diviene un gorgo d'argento; s'imbianca la manica lillacea di Maria; la luce dà trasparenze alle carni del bimbo, alle mani della

Madonna che gli forman corona, e al volto di lei che si specchia nel volto del figlio. Di grado in grado, allontanandoci dal gia-

Fig. 486 — Pinacoteca di Dresda: *La Natività*.
(Fot. Alinari).

ciglio, il campo di luce si restringe; cade l'ombra dal riparo della mano sul volto della contadina, e un pallido guizzo raggiunge la figura di Giuseppe, tesa all'indietro come per bilanciar

Fig. 487 — Museo Britannico di Londra: Studio per la *Natività*.
(Fot. Anderson).

Fig. 488 — Parma, Galleria: *La Madonna coi Santi Maddalena e Girolamo.*

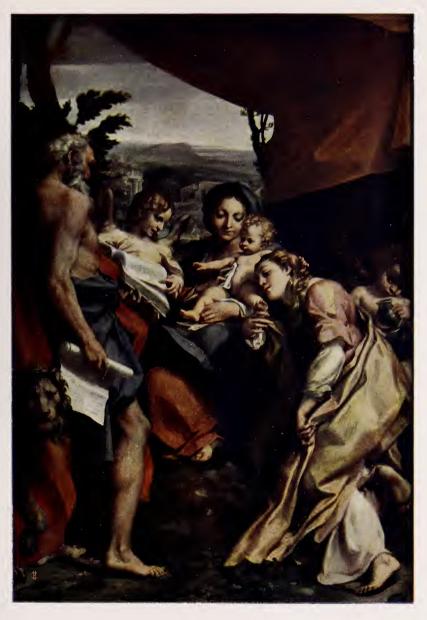
di lontano l'inclinazione del gigantesco pastore. Ma ancora la luce colpisce di sotto in su il turbine biondo di angeli che traversa l'ombra notturna tra fiotti di chiaror lunare.

La sostanza dei corpi, densa e cretacea nelle figure dei pastori, folgorate da lampi tra ombre, si fa diafana nel Bambino,

Fig. 489 — Parma: Particolare della pala di *San Girolamo*. (Fot. Anderson).

negli angeli e nella Vergine, quasi purificata da luce; gli occhi neri degli angeli, come talora nelle immagini di Lorenzo Lotto, brillano in quel bianco lume dei volti col tremolio delle stelle. [1]

I clangori della notte si mutano in gorgheggi nella *Madonna di San Girolamo* a Parma (fig. 488 e 489) per il tremolìo delle linee e delle luci, rapide e brevi.

[1] Simile, per il modellato cretaceo delle forme, al disegno citato della pala di San Giorgio, è il disegno (fig. 487) per la *Natività* nel Museo Britannico di Londra; ma l'effetto impressionistico è molto più intenso: la sostanza che plasma i corpi sembra fondersi al chiaror della fiamma; la rapidità delle linee diventa vertiginosa; le immagini indefinite appaiono come animate da una mostruosa vita nell'ombra.

CORREGGIO: *Madonna con i SS. Maddalena e Girolamo,*
nella R. Galleria di Parma.

Ne è parola a pagg. 592 e segg.
In nero a pag. 591.

Il gruppo composto da Santa Maddalena con l'angioletto, dalla Vergine col Bimbo e dall'angelo, tralcio di fiori che trova

Fig. 490 — Parma: Dettaglio della pala: *Santa Maddalena.* (Fot. Anderson).

sostegno nell'immagine di San Girolamo, indietreggiante e irrigidita, chiude una grotta d'ombra, centro pittorico del quadro,

oscillante di liquidi bagliori. La linea di San Girolamo, tesa all'estremo e prolungata da un tronco d'albero, risuona come scatto di corda che si spezzi, rompendo di un colpo il tremolìo delle note. La mano del Correggio corre celere e sensitiva nel muover linee e luci sulle immagini; gode a staccar da terra come non avesse peso la morbida massa della figura di Caterina, a tener sospesa la manina del bimbo sulla gonfia capigliatura della Santa; fugge la posa per comunicare alle forme la mobilità del fluido atmosferico. L'irrequietudine si sprigiona dai gesti del Bimbo, uccellino da preda che allunga di scatto le mani per ghermire il libro porto dall'angelo, mentre, illanguidita da amore, Maddalena si abbandona al sogno. Quando pensiamo al tipo muliebre fissato dal Correggio nelle sue edonistiche visioni, evochiamo appunto, fra tutte, l'immagine molle e delicata di *Maddalena* (fig. 490): carni di latte, chioma di un biondo quasi albino, occhi annebbiati da languore. [1]

La pala divenuta popolare sotto il titolo di *Madonna della Scodella* (figg. 493 e 494) è la sola, della serie contemporanea alle pitture del Duomo, che abbia la fortuna di essere veduta entro la sua cornice originale, sempre pensata dal Correggio a complemento della linea compositiva. Appare così, traverso l'arco di un portale lombardo riccamente adorno, la Sacra Famiglia in una sosta lungo la via dell'Egitto, presso la palma e la fonte, secondo la leggenda narrata dagli Evangeli apocrifi. Ed ecco aggirarsi al margine del bosco, che sfonda verso fioche brume di luce, la linea a vortice riecheggiante dalla cupola del Duomo nei quadri contemporanei; gli angioletti seguire l'arco della cornice dando la scalata alle nuvole come nei pen-

---

[1] Tra i miracoli del Correggio disegnatore sono due studi per una composizione affine a quella della pala di San Girolamo, ma senza il contrasto della forma tesa del Santo con le altre forme ondate. Nel disegno di Weimar (fig. 491) la deliziosa mobilità delle luci e delle ombre s'intona alle vorticose linee del gruppo, ripetute con fantastica rapidità dall'angelo volteggiante nell'aria, vertice instabile all'instabile composizione. Le immagini si aggirano rapite dal segno turbinoso come foglie secche nel mulinello del vento. Così si aggirano in rapido mulinello le immagini abbracciate di Madre e Bambino nel disegno del Louvre (fig. 492), a matita rossa, sviluppo del gruppo centrale nel disegno di Weimar, tutto scherzi di vento e di luce sulle tenerissime forme.

nacchi, o abbandonandosi nel vuoto col ramo di palma. Ne risulta una composizione di puro effetto ornamentale, come

Fig. 491 — Palazzo Granducale di Weimar: Studio di pala.

quella dell'ancona di San Giorgio: ghirlanda di fiori brillanti sul velluto del fondo.

Fig. 492 — Museo del Louvre: Studio di *Madonna e Bambino.*
(Fot. Braun).

Fig. 493 — Pinacoteca di Parma: *La Madonna della Scodella.*
(Fot. Anderson).

Fig. 494 — Pinacoteca di Parma: *La Madonna della Scodella* (dettaglio). (Fot. Anderson).

Fig. 495 — Raccolta Oppenheimer, a Londra: Studio per il Gesù della *Madonna della Scodella* e per l'apparizione di un Angelo a un Santo.

Il colore è delicatissimo: il rosso della veste di Maria si stinge, come il lilla della tunica di Gesù[1]; anche le faldette del drappo dell'angelo cadente sono di un rosa che imbionda alla luce e s'arrossa nell'ombra; l'azzurro del cielo si riflette nel manto della Vergine. Per amore di pittorica delicatezza, il Correggio filtra luci argentine traverso l'ombra vellutata del bosco; imprime il

Fig. 496 — Pinacoteca di Parma: *Martirio dei SS. Placido e Cristina.* (Fot. Anderson).

tremolìo delle acque al genietto biondo che personifica la fonte; ci mostra i lineamenti morbidi, gli occhi smarriti della Vergine come dietro un impressionistico velo.

Le nebbie vellutate del fondo dan risalto alle note brillanti della superficie: al balenìo di riverberi sui cartocci delle vesti

[1] Sul verso di un foglio della Raccolta Oppenheimer, che nel diritto ha uno studio d'angelo musicante, è tracciato da un vaporoso segno il contorno della testina di Gesù nel quadro di Parma (fig. 495), fra velocissimi schizzi di un gruppo d'angelo e santo (*Visione di San Girolamo* o *di San Giuseppe*).

di San Giuseppe, sui piedini degli angeli, sulle faldette delle camiciole, che il pittore lancia nel vuoto come trilli di gioia sul murmure lontano dell'ombra.

In linea trasversa sono disposte le figure, e tutte le vesti si piegano, serpeggiano, si curvano, s'intrecciano come le mani del Bimbo e di Giuseppe; mani e braccia formano una catena

Fig. 497 — Galleria di Parma: *Deposizione di Cristo*.
(Fot. Anderson).

d'amore; allacciano le foglie falcate della palma, che si chiudono come armille sul braccio di Giuseppe, alla scodella madreporica; tutto fluisce verso la fonte, le erbe che frangian la terra, le luci che rimbalzano argentine lungo la scia luminosa delle figure, gli angeli altalenanti tra le nubi. [1]

---

[1] Di poco antecedenti la *Madonna della Scodella* sono i due noti quadri della Pinacoteca di Parma, il *Martirio dei Santi Placido e Cristina* e la *Deposizione*. Nel primo (fig. 496), di arti-

Fig. 498 — Raccolta del Duca di Devonshire, a Chatsworth:
Studio per la decorazione di una cappella nella chiesa di San Giovanni.

Uno schizzo nella Biblioteca Albertina di Vienna [1] (fig. 499) ci dà, con minime varianti dalla pittura, il gruppo della Vergine con Gesù e un angelo (fig. 500) nel quadro della Galleria di Budapest, ultima e squisita interpretazione di un tema prediletto dal Correggio nella sua giovinezza. Il pittore ha pensato al gruppo leonardesco dei bimbi che si abbracciano sotto

Fig. 499 — Biblioteca Albertina di Vienna:
Studio per una *Sacra Famiglia* e per la *Madonna* di Budapest.

gli occhi della Vergine e di Santa Elisabetta, e ad un tempo, come nella *Madonna della Cesta,* a comporre una scenetta di

ficiosa maniera, il colore gorgheggia come nella *Madonna della Scodella,* e fumigan ombre tra le serpentine luci del fondo; nella *Deposizione* (fig. 497), il colore è sfilato, bambagioso, il fondo boschivo è opaco, il segno langue, senza più la vita saltellante e nervosa che ha nel quadro a riscontro. Le due pitture erano un tempo in una cappella della chiesa di San Giovanni, frescata da scolari con la guida di alcuni schizzi del Maestro, di cui vediamo esempi nella Raccolta del Duca di Devonshire, a Chatsvorth (fig. 498). E il San Paolo caduto col roteante cavallone è certo tratto da un disegno del maestro contemporaneo alle pitture del Duomo. Lo stesso aiuto del Correggio che ha dipinto la *Deposizione,* ed eseguito qualche parte del quadro del *Martirio,* ha dipinto il presunto *Ritratto di Nicolò Maria Quirico Sanvitale,* nella Galleria di Parma.

[1] Sul rovescio del foglio sono molti studi di una figura di San Girolamo penitente.

genere, mettendo tra le mani della vecchia Santa la conocchia e mostrandoci Giuseppe intento alla sua opera di legnaiolo.

Fig. 500 — Galleria Nazionale di Budapest: *Madonna del Latte.* (Fot. Braun.)

Ma, disegnata la prima composizione, l'abbandona per ritornare al suo prediletto gruppo triplice, ove un angelo prende il posto di San Giovannino. Gesù, triste, malinconico, tien sospesa la mano sulle frutta offertegli dal bimbo. Nell'of-

frire, l'angioletto sembra sorpreso, come deluso, vedendo l'offerta fatta con entusiasmo, senza entusiasmo accettata. — Che vuol dire? Perchè? Che pensi? — Il quadro è contemporaneo alla *Madonna della Scodella*: le gradazioni chiaroscurali sono di una delicatezza ideale; la penombra bigia del fondo annebbia il dolce viso della Madonna. Il latte più puro ha formato le carni

Fig. 501 — Berlino, Friedrich's Museum: *Leda*.

di Maria e dei putti, il colore si estingue, il volto muliebre si assottiglia. La Vergine, soffusa da interno sorriso, china i grandi occhi smarriti nell'ombra, mentre la bella mano scopre il seno.

Le linee fluiscono una nell'altra, s'annodano con levità preziosa: e le varianti leggiere dal disegno ci mostrano come una sensibilità raffinata guidi l'artista verso modulazioni di ritmo sempre più dolci e melodiose.

Continua ora, con la *Leda* di Berlino (fig. 501 e 502), la serie dei quadri raffiguranti gli *Amori di Giove*, aperta dall'*Antiope* del

Fig. 502 — Friedrich's Museum: Dettaglio della *Leda*.

Louvre. Un vasto scenario di macchie e di colli spiega al nostro sguardo la pompa dell'oro autunnale nelle sue più velate e profonde intonazioni: l'oro non brilla, attenuato dall'ombra, come in tutte le pitture che chiudono la vita del Correggio. Verso il centro, un mazzo d'alberi sostituisce il bosco del *Riposo in Egitto;* ne inghirlandan la base i biondi corpi delle ninfe e d'Amore. La composizione toscana e raffaellesca del Cinquecento gravita attorno a un centro, per amore di ordine costruttivo; nella *Leda,* invece, il centro del mazzo d'alberi, che forma sostegno al principale gruppo di figure, esce dall'asse mediano del quadro; due gruppi di ninfe e d'amoretti si dipartono dalla ghirlanda con libere ondulazioni di tralci: la linea compositiva non obbedisce a legge architettonica, paga di stendere decorativi festoni.

In un recesso formato dagli alberi autunnali passa la luce delle nubi nivee, dei colli azzurrini, e investe i corpi di Leda e delle ninfe; è una gran frescura in quel bagno di luce. Ai margini della scena sono i brani pittorici più belli: la fanciullina impastata d'oro che si schermisce dal cigno, il Cupido suonatore d'arpa, modellato sulle curve dell'arpa, i due Genietti comici e felini, che accompagnano la musica del sorridente efebo. La pasta di colore s'imbionda sul loro capo, si arrossa nelle estremità, s'accerchia nelle orbite, da cui, come di sotto un velo, s'appuntano gli occhi. Tra le alghe e le erbe i genietti ingenui soffiano negli strumenti a fiato, completando l'orchestra d'Amore.

I caratteri della *Madonna del Latte* e della *Leda* si rispecchiano in un quadro, raffigurante *San Giovanni Battista,* già nella Collezione Robinson di Londra (fig. 503), creduto copia, mentre è veramente una delle più alte evocazioni dello spirito leonardesco negli ultimi anni del Correggio. Il volto appuntito, l'arco della bocca nel sorriso, gli occhi cerchiati d'ombra, dilatati dall'ombra, il lembo di pelliccia sfilato d'argento, come il panno dell'*Ecce Homo* alla National Gallery; il paese a gradazioni nebulose; i melodici rapporti di chiaro e scuro; il colore che s'attenua di grado per meglio brillare nella velata atmosfera, dànno la sicurezza che solo il Correggio ha potuto

dipingere questa luminosa forma scivolante fra nebbie d'ombra, e che essa, o il creduto originale di essa, non fu, come altri affermarono, parte del trittico Uffizî, ma opera contem-

Fig. 503 — Collezione Robinson a Londra (già nella): *San Giovanni Battista.*

poranea agli ultimi quadri mitologici e degna di esser veduta accanto a quei capolavori. Nel quadro Uffizî, le forme sono ampie e solide; qui, invece, esili e modulate con morbida soavità come le forme di Leda, di Jo, di Danae; non l'aperta cam-

CORREGGIO : *Io*,
nella Galleria storico-artistica di Vienna.

Ne è parola a pag. 612.
In nero a pag. 614.

pagna è sfondo alla delicata immagine dal leonardesco sorriso, ma una parete grigia, e vaghi barlumi sfiorano il pavimento e lo stelo di una colonna. Nulla si determina in quella penombra: l'indistinto circonda l'immagine dell'adolescente, che da un pertugio, da un piccolo occhio nella parete, riceve tutto il lume del quadro, un lume blando, velato, soave, come il paese che

Fig. 504 — Galleria Borghese, a Roma: *Danae.*
(Fot. Anderson).

s'intravvede, incerto, in quel breve sguardo sul mondo. Non si potrebbe sognare sfondo più poetico di questo lembo vago di terra e di cielo veduto come dall'occhio di una cabina di nave, nel fioco lume del crepuscolo. L'aria che entra dal paese lontano muove ombre e luci sull'esile immagine, e sembra modularne il sorriso, il ritmo del passo danzante e lieve.

Le forme, espanse nella cupola del Duomo, nell'*Antiope* del Louvre, nella *Santa Caterina* dell'ancona di Parma, diventano gracili nel quadro di *Leda*, e ancor più nella *Danae* Bor-

ghese (fig. 504), come per meglio intonarsi alla sommessa armonia dei grigi.

Il quadro è una sinfonia di ori, dalla nube d'oro vecchio, densa come nube di meriggio afoso, all'orlatura scolorita del baldacchino, alla coltre, ove l'oro prende fluidità ambracea, alle madide capigliature, di un biondo miele pallido e leggiero, ai dischi di metallo fiammante. In quella gamma di ori s'innesta la gamma preziosa dei bianchi: le lenzuola, che s'impiomban nell'ombra; le carni di Danae, di una dolce tinta d'avorio con trasparenze azzurricce, le carni del genio su cui sembra cadere l'ombra di una bianca nube di primavera. La ninfa guarda malinconica alle goccie auree che le son cadute sul grembo, quasi subisse il volere del destino; il genio ha l'inspirazione degli angeli cristiani e tiene le monete d'oro come sacro dono, pegno del cielo. Al Cupido estasiato fanno contrasto i due genietti saggiatori dell'oro, compresi del lavoro con buffa serietà (fig. 505).

Come in un'amaca s'adagia il corpo della ninfa, preludio a settecentesche eleganze, esile e puro; la punta delle dita si tinge di roseo, il piede rotondo s'immerge in un bagno di luce rosata. E il paese che si sveglia dal sonno nell'alba argentea, sembra rispecchiare la malinconia di Danae, in quel sacrificio d'amore.

Non conosciamo opera più vicina al quadro Borghese che un ritratto nella Collezione Grassi a Roma (fig. 506), già attribuito a Tiziano e a Lorenzo Lotto, e da noi riconosciuto per un Correggio del periodo tardo. L'autore di questo ritratto giunge alla luce e al colore traverso la forma, a differenza dei Veneti. Chi osservi la fronte liscia e la massa profilata del naso, vede spuntare, anche in questa immagine così avvolta d'atmosfera, l'ideale plastico dei Fiorentini; inoltre il ritmo lineare si afferma come importante elemento dell'opera, sebbene i contorni sian vaporosi e sfumati.

L'immagine, tagliata a mezzo busto, protende leggermente il capo con un movimento che ha la spontaneità stessa della vita. È lontano lo spirito eroico dei ritratti tizianeschi o il senti-

mentalismo patetico di Lorenzo Lotto, da questa figura d'uomo intelligente, ottimista e sano, nei cui occhi brilla un contenuto sorriso, la gioia della vita che anima le creature di Antonio Lieto.

Sembra che la limpida sostanza di quegli occhi, gocce d'acqua pura, abbia sempre rispecchiato cieli sereni, che il ritmo della vita fluisca in quell'essere facile e leggiero: atteggiamento e

Fig. 505 — Galleria Borghese: Dettaglio della *Danae*: Gli Amorini. (Fot. Anderson).

spirito sono resi con una freschezza d'espressione, una immediatezza di visione senza riscontri, forse, nell'arte. Lo sguardo che s'appunta, scrutatore e arguto, esprime a un tempo bonomia e sottigliezza: un sorriso sembra stia per illuminare il volto. Basta un lieve strizzar di palpebre ad acuire lo sguardo degli occhi scintillanti, a rivelare una natura di osservatore indulgente e scherzevole, mista di finezza e di bontà.

Nel colore è il signorile ritegno delle ultime opere correggesche: il nero violaceo della veste con luci grigio-azzurre e il

bianco appena rosato del volto armoniosamente s'intonano all'atmosfera, di un tenero bigio perla. Sopracciglia e capelli sono indicati appena, e questi hanno il tessuto morbido e sfilato dei riccioli sulle testine degli amoretti nel quadro di Danae; gli occhi chiari sono appena accennati, senza contorno, eppure con una giustezza meravigliosa; son colore che s'immerge nelle ombre trasparenti. E come sempre il Correggio, a differenza dei Veneziani, non si vale del bianco per le luci, ma del rosa, il rosa stesso delle carni, più vivo e vibrante ove l'effetto luminoso dev'esser più intenso. Un colletto bianco plumbeo con luci azzurrine, il bianco dei lini nella *Danae* Borghese, stacca il nero della veste dal castano scuro della barba, accentuando i contorni della giovanile testa per quell'amore alla linea se non determinata, suggerita, che sempre si cela tra i morbidi ondulamenti dei drappi correggeschi.

Nella *Danae* il Correggio rappresenta una scena d'amore come una scena di sacrificio, dando a Cupido l'entusiasmo degli efebi sulla balaustra del Duomo, alla ninfa uno sguardo velato di malinconia e d'incertezza; la *Jo* (fig. 507) è l'amore trionfante, l'abbandono, l'ebbrezza dei sensi, lo smarrimento delle forze nel bacio.

Siede la ninfa sopra un masso alla riva di un torrentello, presso una grande anfora. Cala dall'alto la nuvola, e scendendo sempre più s'addensa, sempre più pesa. Avvolta dalla nube, Jo s'abbandona all'abbraccio, e sente presso la bocca il bacio del Dio che, accostandosi a lei, prende sembianze umane: con la testa riversa, schiude le labbra assetate.

La forma oblunga del quadro aggiunge valore fantastico alle linee e alle luci serpeggianti dal basso, con le erbe palustri e le pieghe del drappo, verso le volute di nebbia grigia cangiante dall'azzurro all'oro, e i ciuffi degli alberi che appaiono e scompaiono immersi dalla caligine. I contorni sfuggono, si smarriscono in quel cielo d'afa che sommerge la terra e ci trasporta in un'atmosfera di sogno. La nuvola, intensificandosi d'azzurro, segna i vibranti capelli del Dio, l'infossatura degli occhi: le luci

s'annebbiano sull'anfora e le erbe soffocate dalla greve atmosfera; la coltre bianca ha ombre grige violette come a riverbero della lieve tinta di viola mischiata alle nuvole; gli alberi saturi

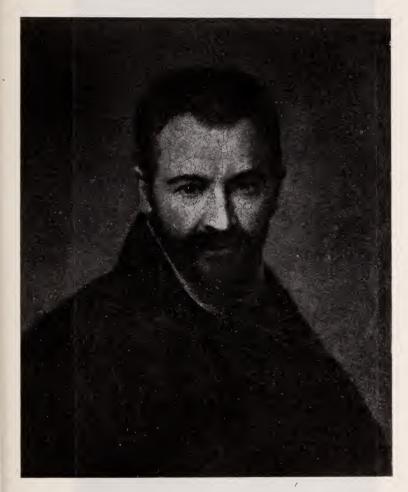



Fig. 506 — Ritratto in Collezione privata romana.

d'oro svaniscono e naufragano nella nebbia invadente: in quell'oppressione delle cose, ferme dall'afa estiva, suona il murmure languido dei baci. Jo sola esce dalla caligine morbida, col suo corpo di un bianco tenero rosato, con le spire dei capelli d'oro.

Fig. 507 — Museo di Vienna: *Jo.*

Fig. 508 — Museo di Vienna: *Ganimede rapito dall'aquila.*

E il barlume argentino che segna il labile contorno del braccio sveglia con le sue vibrazioni armoniose il silenzio di quel lembo di mondo velato dal sogno.

A questo canto del cigno dell'arte correggesca, capolavoro di evanescenze pittoriche e di fantasia decorativa, fa degno riscontro il quadro di *Ganimede rapito dall'aquila* (fig. 508), perfetto capolavoro per la distribuzione delle masse aeree nello spazio, la leggerezza delle forme sciolte da legge di gravità, librate nel vuoto, lo slancio delle linee verso l'alto in armonia col taglio oblungo del quadro. L'angelo del pennacchio di San Bernardo nel Duomo di Parma, mutato in Ganimede, si aggrappa, smarrito, all'aquila come già alle nuvole. Il pittore, dovendo rappresentare un fanciullo sospeso sul vuoto, si è valso del cartone pronto, ma noi non ce ne accorgiamo, tanto la figura del quadro di Vienna scaturisce dalle linee e dalle luci della nuova composizione. L'ombra dell'aquila sgrana le superfici del volto, nel Duomo ancor lisce; i lumi, velati dall'oro della nuvola nell'affresco, nel quadro squillano ripercuotendosi dal limpido cielo sul corpo del fanciullo, sulla faldetta della veste, non più fogliacea, ma foggiata a cartoccio, nuvola gonfia di vento e di sole. E i capelli, come fiamme di faci sul volto del puttino che dà la scalata alle nuvole, son qui madide ciocche brulicanti di faville d'oro come sul capo di Danae e di Jo; gli occhi, maliziosi nell'angioletto, si dilatano ora nell'ombra velati da languore, e trasformano il bimbo in fanciullo. Il valore pittorico, a differenza che nel quadro parallelo di Jo, risulta dal contrasto fra l'intensità luminosa della parte superiore, il gruppo librato nel cielo, arrotondato dall'aria e dal sole, e la penombra che avvolge il paese montano e ne sfuma i contorni. Ma una nota ristabilisce l'equilibrio delle masse e delle luci, nella meravigliosa composizione: la massa bianca del cane, che dalla cima di un colle, presso il tronco scheggiato, par voglia slanciarsi ad afferrare il suo padroncino. Tutta la sensibilità del Correggio si comunica a questa forma che trasale sotto il mantello niveo, completando con l'arco del corpo l'armonia delle curve snodate fra paese e cielo.

CORREGGIO: *Ganimede,*
nella Galleria storico-artistica di Vienna.

Ne è parola a pag. 616.
In nero a pag. 615.

La terra si allontana e si sprofonda, le colline s'inseguono come onde d'azzurro, l'albero sfiocca le chiome d'oro sul cielo che si tinge di giallo: velato dalla distanza, smarrito e lieve, il vasto paesaggio parla al cuore con la malinconica grazia dei contorni indecisi e labili, la incorporea evanescenza delle masse. Un tronco fulminato, logoro dall'ombra dei crepacci, una pianticella di rose canine tremante sul vuoto nell'aria azzurrognola, completano con la propria vaporosa levità la malìa che si sprigiona dall'aereo paese. Gli scherzi d'aria e di sole sulle carni del fanciullo succedono come festoso allegretto al tremolìo sommesso e querulo delle note sgranate nell'aria dal paese nostalgico, dalla terra che si sprofonda in lontananze di sogno.

Chiude la vita del pittore questo capolavoro, dove la sua grazia, libera dai manierismi che non risparmiano la decorazione del Duomo o il San Giuseppe dell'ammirabile *Fuga in Egitto*, si compone di sensibilità raffinata, di sottile poesia. Quando Raffaello muore, la sua arte è sul declivio; il genio del Correggio giunge alla morte nel pieno fulgore. La personalità di Raffaello piega negli ultimi tempi al dominio di Michelangelo; la personalità del Correggio non si svelò mai più sicura che nel *Ganimede* di Vienna.

* * *

Dalla culla emiliana, il Correggio trae l'essenza prima della sua arte, l'amor del colore che abbellisce la forma, della linea che la rende con le sue cadenze aggraziata: gli smalti preziosi del Francia, le tinte del Costa accese dalla visione della pittura veneta, i rossi di rubino, i gialli di topazio, le agemine d'oro del Bianchi Ferrari, rimangono sempre a base della sua tavolozza, velandosi, affievolendosi sotto l'azione della luce e dell'ombra, dell'aria che penetra e alleggerisce i corpi. Anche l'arte delle terrecotte, fiorente nell'Emilia, attrae il giovane Correggio tanto da divenir il maggiore ostacolo alla libera espressione del suo genio, non solo in alcune opere della giovinezza, ma anche in un gruppo di pitture intermedio tra gli affreschi delle due cupole.

Agli occhi del giovane pittore, avvezzi alle sottigliezze, alle ondulazioni di linee miti, divote, alle figure del Francia e del Bianchi Ferrari uscite dai tesori chiesastici, dovette presentarsi come un nuovo mondo Mantova, impero dello statuario Mantegna. La forma solenne e massiccia di Andrea piombava romanamente sull'altare della Madonna della Vittoria, foggiava un classico scenario coi celebri *Trionfi di Cesare,* si disponeva in ritmo grandioso sulle pareti della Camera degli Sposi, ove i Gonzaga avevan voluto ricordate le feste familiari con una imponenza sorpassante l'avvenimento casalingo. Tutta la natura del Correggio pareva ribellarsi a quella gravità, a quel pondo, a quel classico sussiego. *Laetus* egli si firmò traducendo il suo cognome; *Letizia* chiamò la sua prima figliola; era entrato nel giardino dell'arte col cuore in festa, e il suo mondo di umanista che gode le gioie della vita era ben differente dal mondo classico del Mantegna. Le ninfe del Padovano erano ben colorate, ma il loro colore non si trasformava in carne; l'ambiente fastoso era fuori della vita: i pergolati di cedri, di aranci, di limoni, eran finti, di carta e di stucco; i fondi di paese tinti di verde, con architetture e montagne scenografiche. Il Correggio, in quel mondo grandioso e arido, porta la luce e l'ombra, l'ombra del crepuscolo che gradua i cilestri degli sfondi, la luce dell'aurora che ride perlacea tra il verde, l'oro del tramonto che scalda la terra. Tutto s'avviva; la campagna brulla sente il fruscìo dell'aria primaverile.

Leonardo, immergendo le cose nell'ombra, aveva dato respiro alla forma, moto ai piani uniti e uguali, vibrazioni di luce ai tessuti. Eran passaggi delicati di penombre, riflessi di vita interiore, luci dell'anima. E più di tutti i seguaci di Leonardo il Correggio seppe trarre alimento da quella visione pittorica, trasfigurandone lo spirito. L'ombra, che avvolgeva di mistero il mondo leonardesco, si animò, cadendo sui gemmei colori emiliani, di sorrisi e di grazie; intenerì la sostanza dei corpi, sprigionandone effluvi di voluttà. Leonardo assorbiva il colore nel pallor delle ombre; il Correggio diffuse il colore in onde puris-

sime, in delicate marezzature, in tenui armonie. Il principio leonardesco dello sfumato gli insegnò a sgranar nell'ombra la materia pittorica, ad accordarne le parti; fu allora che il lilla e il viola, il bianco acqueo, l'azzurrino e il rosa intonarono insieme le più dolci e fievoli note di arpicordo.

I suoi primi quadri mostrano la tendenza a dare alla composizione un centro di fulgore: nella *Natività* Crespi, nella *Giuditta* di Strassburg, egli fa sgorgar dalle tenebre una fonte luminosa. Edifici in rovina, gruppi di piante, valgono ad accentrar la luce come in Leonardo, ma la linea trasversa, che vediamo grado grado determinarsi nelle opere giovanili, specialmente nella serie delle Sacre Famiglie, è un nuovo passo verso l'immersione delle cose nell'atmosfera, l'adattamento a un chiaroscuro mobile e fugace: la linea compositiva tende a intonarsi con l'instabilità dell'aria e della luce, con l'indistinto dell'ombra. Le figure si snodano a spira, come la *Madonna* Campori, si aggirano a vortice, come la *Zingarella* di Napoli, e più tardi le immagini nella cupola del Duomo e l'*Antiope* del Louvre, perchè meglio la luce e l'ombra giochino nelle superfici ritorte. Punto d'arrivo alle indagini giovanili di Antonio Allegri è la *Zingarella*, dove la linea sinuosa e labile si compenetra con la mossa ombra dorata.

Circa il tempo in cui usciva dal mondo delle fate il meraviglioso quadretto, il Correggio fu a Roma, e la visione dell'arte di Raffaello e di Michelangelo lo portò dapprima a turbamenti, poi a nuove grandezze. Ecco ripetersi nei suoi affreschi i putti della volta Sistina, ma non la forza erompe dai piccoli atleti che amore stringe sui pilastri di San Giovanni, e gioia protende fuor dagli oculi della pergola mantegnesca nella Camera di San Paolo. Anche la decorazione del fregio trasfigura i motivi michelangioleschi: i bucrani diventano teste di vitelli da latte; il monocromato, appena tocco di verde e di rosa, porta con sè la più rara elezione cromatica. Le cose, che traggono ampiezza dai modelli di Michelangelo, hanno un lume nuovo, un fresco nitore, una madreporica lucentezza. A Roma, l'antichità non prese dominio sullo spirito

del Correggio, che nell'Emilia se n'era scarsamente nutrito. Quando nelle sue opere s'intravvede un ricordo dell'antico ci accorgiamo che esso è passato dietro i serici veli delle Grazie moderne, nei giardini della Rinascita.

Come Michelangelo, Raffaello non fu compreso dal Correggio, che si valse della *Disputa del Sacramento* nel dipingere il catino dell'abside di San Giovanni a Parma, e della *Venere cavaspina*, incisa da Marco Dente, nel dipingere la *Venere* di Boston, ma tutto trasfigurò, rinnovando il ritmo della composizione, infondendo leggerezza alle forme, ammorbidendo e velando le superfici. Dalla *Trinità* di Raffaello, ora a Pitti, allora presso gli Ercolani a Bologna, trasse il motivo dei putti reggenti le braccia dell'Eterno per valersene nei pennacchi delle cupole. Ma la forma, compatta e salda nel quadretto Ercolani, staccata ad altorilievo dal fondo di cielo, si alleggerisce e traspare nel chiaror d'aurora delle nubi, che la circondano e fluttuano entro il cavo dei triangoli curvilinei.

Nel dipingere le due cupole, il Correggio trovò spazio alla propria lena pittorica. Come preso da ebbrezza di libertà, egli rotea, nella cupola del Duomo, le sue figure con le nubi, padrone del vuoto, che gli suggerisce spontanei moti di danza, levità atmosferiche, evanescenze di tinta. Tutto sembra trasportato a volo, in giri, in sovrapposte rote; e di grado in grado trascolorano le superfici, consunte dall'aria.

Eppure non era finito, nell'arte del Correggio, il dissidio tra concezione plastica e sfumature cromatiche: i quadri intermedî fra le due cupole presentano spesso gruppi di figure maiolicate, in atteggiamenti di manierata fissità, sopra fondi ariosi. Sembra che le ali vengan meno al pittore perchè limitato il campo del volo, mentre nella cupola del Duomo s'aggiran le forme trasportate dall'aria in un vorticoso gorgo. L'esaltazione degli Apostoli si manifesta nei panni agitati, nei passi rombanti, nel clangore dell'invocazione estasiata. Segue il canto degli efebi, che versan profumi, accendono vampe, compiono riti lustrali: melodia accompagnata nei sottarchi dalle cadenze delle danzatrici. Dei *Trionfi di Cesare*

del Mantegna è ancora memore il Correggio; ma ogni idea di forza è venuta meno: tra i profumi gli efebi languono, sospirano, sorridono. Non è l'inno del trionfo; è la festa dei cuori. Più in alto è un crescendo turbinoso di suoni, un grido di tutte le anime. Le linee s'aggirano, si spezzano, si aprono ad archi, si attorcigliano; la forma divien sempre più leggiera, figlia dell'aria: le tinte dell'aurora splendono sui fiori che s'aprono alla rugiada e alla luce.

Le pale d'altare contemporanee alla pittura della cupola han superfici brillanti sensibili al gioco del sole e dell'ombra, ricchezza di effetto ornamentale, squisite morbidezze pittoriche; la *Madonna del San Girolamo* nella Galleria di Parma è tra le più fresche e liete armonie intonate dalla lira correggesca. Ma soprattutto nei quadri mitologici dell'ultimo periodo il sogno del Correggio si avvera: il colore si fa tenue; le carni morbidamente s'imbiancano; le vesti e i drappi perdono lucentezza, si stingono, si appannano. I grigi compongono una scala di suoni bassi; la luce aurea si diffonde in quei grigi dolcemente; le forme, ampie tra i vapori d'aurora del Duomo, si assottigliano; ogni contorno è blando. Il paese si smarrisce nelle nebbie azzurrine; il verde perde intensità; l'oro diviene opaco. Il colore par che s'apra a un discreto sorriso sulla forma delicata e bella.

IV.

IL PARMIGIANINO E LA SCUOLA DI PARMA

FRANCESCO MAZZOLA, DETTO IL PARMIGIANINO. — Prospetto cronologico della sua vita. — L'opera: prime pitture del Parmigianino in San Giovanni Evangelista di Parma. — Ricerca d'artificî in un tondo del Museo storico-artistico di Vienna. — Raffinatezze innestate a forme raffaellesche nella "Sacra Famiglia" degli Uffizî e nella "Madonna della Rosa" a Dresda. — Ritratto nella Raccolta Drey a Monaco, dipinto sotto il doppio influsso del Correggio e di Raffaello. — Raffaellismo in un quadro dell'Accademia di Vienna, in altri della Galleria Nazionale di Londra, della Pinacoteca di Bologna, del Museo Nazionale di Napoli. — La maniera del Parmigianino nel ritratto allegorico di Carlo V e in un altro muliebre. — Decorazione di una saletta del castello dei Sanvitale a Fontanellato. — Eleganze parmigianinesche nel "Presepe" della Collezione Cook a Richmond, nella "Natività" della Galleria Doria, nello "Sposalizio di Santa Caterina" della Galleria di Parma. — Ritratto di personaggio nella Galleria di Dresda. — Affreschi della Steccata. — Forme artificiose in "Amore che prepara l'arco" a Vienna, nel Ritratto della Pinacoteca di Parma, in quelli del Conte di San Secondo e della sua Donna nel Museo del Prado a Madrid, nella "Santa Chiara" del Museo di Napoli, nella "Madonna dal collo lungo" a Pitti, nella "Santa Martire" del Museo di Vienna. — Il ritratto della "Cortigiana Antea" e altri ritratti del Parmigianino a Napoli, Roma, Vienna, Firenze. — La "Madonna con i Santi Stefano e Battista" nella Galleria di Dresda. — Epilogo.

ANONIMO PITTORE AIUTO DEL CORREGGIO. — Il "Cristo deposto" della Galleria di Napoli.

ALTRO ANONIMO PITTORE AIUTO DEL CORREGGIO. — Pitture in San Giovanni Evangelista a Parma.

POMPONIO ALLEGRI. — Prospetto cronologico della sua vita. — Alcuni suoi dipinti: "Madonna con Gesù e il Battista" nella Galleria di Parma, "Mater Amabilis" già nella Raccolta Crespi a Milano, "Madonna con Gesù e Giovannino" della Galleria Städel a Francoforte.

FRANCESCO MARIA RONDANI. — Prospetto cronologico della sua vita. — Alcuni suoi dipinti: in S. Pietro a Modena, nella Pinacoteca di Parma.

MICHELANGELO ANSELMI. — Prospetto cronologico della sua vita. — Sua opera in Siena al seguito del Sodoma. — Pala d'altare nella Pinacoteca di Parma. — "Presepe" nel Museo Nazionale di Napoli, "Sacra Famiglia con Santa Caterina" nella Pinacoteca suddetta.

GIORGIO GANDINO DEL GRANO. — Prospetto cronologico della sua vita. — Pala d'altare nella Pinacoteca di Parma.

GIROLAMO BÈDOLI, DETTO GIROLAMO MAZZOLA. — Prospetto cronologico della sua vita. — L'opera: sua prima pala d'altare nella Galleria di Parma (1533), "Madonna e San Bruno" della Pinacoteca di Monaco, Trittico e due mezze figure di Santi Vescovi nella Galleria di Parma. — Ritratto di Ranuccio Farnese nel Museo Nazionale a Napoli. — La "Sacra Famiglia con S. Francesco" nella Galleria di Budapest. — L'"Annunciazione" e l'"Adorazione del Bambino" nella Galleria di Napoli. — Lo "Sposalizio di Santa Caterina" nella Galleria di Parma.

Prospetto cronologico della vita di Francesco Mazzola, detto il Parmigianino:

1503, 11 gennaio — Nasce a Parma.

1521 (?) — Affresca due cappelle nella chiesa di S. Giovanni Evangelista.

1521 — Durante l'assedio di Parma, s'allontana dalla città insieme con Girolamo Bèdoli.

1522, 21 novembre — Accordo con i deputati della Cattedrale di Parma per la decorazione a fresco della Cappella detta delle Donne: l'opera non ebbe però esecuzione.

1523 — Va a Roma ed è presentato a Papa Clemente VII, allora eletto.

1523 — Dipinge la *Sacra Famiglia con la Maddalena*, ora agli Uffizî.

1527 — Sta lavorando alla *Madonna* Buffalini (la così detta *Visione di S. Girolamo*, ora a Londra) quando, durante il sacco della città, è fatto prigioniero; resosi libero, va a Bologna.

1527 — A Bologna, per la Cappella Gamba in S. Petronio, eseguisce la pala con S. Rocco.

1527 — Dipinge la *Madonna della Rosa* (ora a Dresda).

1529, agosto — È collocata nella Chiesa di S. Margherita la pala della *Madonna* detta *di S. Margherita* (ora alla Pinacoteca di Bologna).

1530 — Durante il soggiorno di Carlo V Imperatore a Bologna, ne eseguisce il ritratto.

1531 — È a Parma.

1531, 10 maggio — Contratto per affrescare la volta e il catino della cappella maggiore in S. Maria della Steccata. Insorti litigi per la lentezza con cui procedeva il lavoro, questo veniva interrotto (cfr. lettera scritta dal Parmigianino, da Casalmaggiore, a Emilio Romano in Mantova, 4 aprile 1540).

1531 — Nella Rocca di Fontanellato, per i Conti Sanvitale, affresca la decorazione della volta di una stanza terrena.

1534, 23 dicembre — Riceve da Madonna Elena Bajardo, sposa di Francesco Tagliaferri, il pagamento per la pala della *Madonna* detta *dal collo lungo,* destinata alla chiesa dei Serviti (ora nella Galleria Pitti).

1535, 27 settembre — Contratto col Cavalier Bajardo per il *Cupido che prepara l'arco* (ora al Museo di Vienna).

1540 — Fugge a Casalmaggiore: qui eseguisce per la chiesa di Santo Stefano la pala della *Madonna con S. Stefano e S. Giovanni Battista* (ora a Dresda, Galleria).

1540, 24 agosto — Muore in Casalmaggiore.[1]

Le probabili prime pitture del Parmigianino, gli affreschi nella chiesa di San Giovanni a Parma (fig. 509), rispecchiano elementi correggeschi della Camera di San Paolo e della chiesa di San Giovanni, nella decorazione dei sottarchi, con fanciulli (fig. 510) intenti, sopra la base di un cestello di vimini, a reggere per nastri grandi encarpi di frutta. Anche le pieghe delle maniche, a onde concentriche, le linee flessuose, la morbidezza delle carni, il chiaroscuro mutevole nel cavo delle nicchie, sono riverberi d'arte correggesca: il gruppo delle due Sante rievoca la composizione dei gruppi di Dottori ed Evangelisti nei pennacchi della cupola di San Giovanni, e il volto morbido della Santa più lontana il tipo dell'Evangelista nella lunetta della stessa chiesa, mentre il profilo appuntito ed esile di Santa Lucia riconduce ai tipi primitivi del Correggio, la *Giuditta* di Strassburg ad esempio. Ma un'educazione correggesca non basta a spiegarci l'arte del Mazzola, che arrovella nastri di seta e volute di paglia intorno ai cestelli con un amore tutto suo per la linea arriccio-

---

[1] Notizie tratte in gran parte dalla *Vita di Francesco Mazzola detto il Parmigianino,* scritta dal P. Ireneo Affò. In Vinegia, 1783.

Fig. 509 — Chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Parmigianino: Particolare della decorazione di un sottarco.

lata e nervosa; nel dipingere i frutti ha spunti di particolarismo nordico ignoti al Correggio, e nel formare la turgidezza serica

Fig. 510 — Chiesa di S. Giovanni Evangelista. Parmigianino: Due Sante.

e vacua di un dorso argenteo di fanciullo rivaleggia col Bramantino. Già in questi fregi sono forme rivelatrici del suo mo-

dulo estetico: il vaso che completa una classica panoplia presso il cavaliere *San Giorgio* (fig. 511) ha la sagoma oblunga e preziosa

Fig. 511 — Chiesa di S. Giovanni Evangelista. Parmigianino: *S. Giorgio.*

delle sue figure muliebri. Ma soprattutto il *San Giorgio* dà la misura della distanza fra i due pittori emiliani. Nello spazio di un'arcata un cavallone bianco s'inalbera, trattenuto dal saldo pu-

gno del cavaliere: in un angolo, un cane impaurito si ricantuccia. Tutte le linee delle figure sono trasverse e ardite; tutto fiammeggia: la criniera del cavallo, le lingue dell'armatura di San Giorgio,

Fig. 512 — Museo storico-artistico di Vienna. Parmigianino: Ritratto.

la stoffa dello stendardo. La composizione, di un effetto decorativo violento e fantastico, si spiega meglio con la visione di Dosso Dossi che non di Antonio Allegri.

Mentre il Correggio si abbandona alla gioia delle sue melodie di colore e di linea, alla grazia voluttuosa delle sue forme, il Parmigianino, meno spontaneo, anzi il solo pittore che si accosti,

nell'Emilia, all'intellettualismo dei manieristi fiorentini, ricerca artifici, effetti rari e complessi. Così in un tondo del Museo storico-artistico di Vienna (fig. 512), prossimo di tempo agli affreschi di San Giovanni di Parma per le forme arrotondate e carnose e il panneggio sfilato da luce, studia un effetto ottico, d'immagine riflessa in specchio convesso. La bella mano dalle vene azzurrine si allunga, mentre il busto si slarga; l'ombra dalla figura si proietta arcuata, limitando uno spicchio di chiarore; anche il soffitto a lacunari s'inarca sulla testa del giovane. La tonalità grigio-verdognola del fondo aggiunge dolcezza alla testina femminea dalle labbra scolorite, dai capelli cadenti sul collo, dagli occhi translucidi, gli occhi perlati del Correggio: anche la mano ha il biancore delle carni dipinte dal Maestro.

Per la prima volta l'elemento raffaellesco appare nella Vergine della *Sacra Famiglia* agli Uffizî di Firenze (fig. 513). Spumeggiano i riccioli sulle teste di Gesù, di Giovannino, della Maddalena, studiata ancora nell'atteggiamento della pala di *Santa Cecilia*. Il Santo, dai grossi occhi e le maniche rimboccate, figurona della peggior maniera, dà alla linea compositiva la direzione trasversa del Correggio; il gruppo dei bimbi ha contorni fluenti, ma bastano le immagini erette impassibili di Santa Maddalena e della Vergine, colonne tronche alla stessa altezza, per annullare il carattere della composizione correggesca. Tra le più gentili creazioni del pittore il gruppo dei due bimbi: Gesù, piccola Psiche pensosa, con occhi di gazzella e riccioli color di lino, Giovanni in ombra, nello slancio del bacio e del gesto trepido di tenerezza. Par che il gelo del Parmigianino un istante si sciolga dipingendo le figurette dei fanciulli, tutte crespe, nei lineamenti e nelle capigliature come di luminosi viticci in preda al vento. Nell'insieme, il quadro, col suo segno arricciolato e nervoso, con effetti di luce ottenuti mediante il capriccio della linea, sembra una grande incisione a colori. E si vede chiara, in questa studiata opera, l'impressione delle stampe tedesche, nel contorno crespo e frastagliato delle forme di latina

eleganza plastica. Soprattutto il paese, con variazioni luministiche raggiunte per mezzo di una linea tremula sui tronchi

Fig. 513 — Galleria degli Uffizî. Parmigianino: *Madonna col Bambino e Santi.* (Fot. Brogi).

filiformi e sulle minute frappe degli alberi, evcca le qu [illegible] di grande incisore proprie al Parmigianino.

Vicino al Correggio è il *Ritratto di Gentiluomo* nella Raccolta Drey di Monaco (fig. 514), bella opera primitiva di Francesco

Mazzola, che sgrana con senso pittorico tutto correggesco la massa delle carni fiorenti, e infonde morbidezza lanosa alle

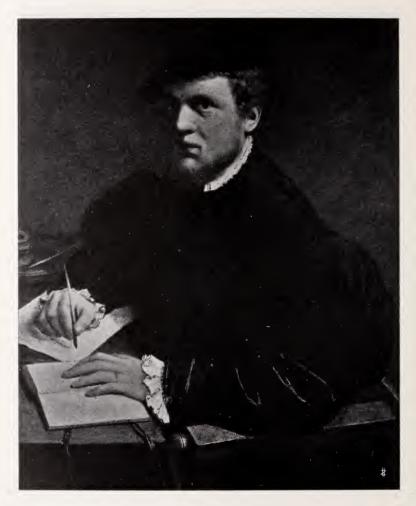



Fig. 514 — Raccolta Drey, a Monaco. Parmigianino: Ritratto.

ciocche della capigliatura e della barba, crespe e leggiere. Ma per la distribuzione sintetica di ombra e luce il volto acquista una massività corporea che non troveremmo nel Correggio; ogni particolare si afferma con evidenza plastica. Lo spessore delle pal-

pebre sgranate dalla luce, lo spessore delle labbra e del naso, destano in noi l'impressione di una potente massa vellutata. Senza dubbio, il Parmigianino ha veduto un ritratto di Raffaello che gli ha suggerito lo studio di un effetto costruttivo non proprio all'arte correggesca. Due soli ritratti conosciamo di Antonio Allegri: il *Ritratto del Sanvitale,* dipinto da uno scolaro, e il *Ritratto d'ignoto* nella Raccolta Grassi, opera dell'ultimo periodo: in entrambi il pittore non mira a effetti decorativi o costruttivi, presentandoci con estrema semplicità un busto su fondo grigio, e curando soprattutto le armonie cromatiche tra figura e fondo, l'ambiente atmosferico in cui vive e di cui vive la forma. Invece qui il seggiolone riquadrato e lo scrittoio compongono al busto una base architettonica affine a quella data da Raffaello al Cardinale Inghirami e a Leon X, e anche lo spessore marmoreo del libro, la mano che ne tien ferme le pagine, sono spunti raffaelleschi. Il ritratto, con la sua placida posa e la bellezza squisita di alcuni particolari, soprattutto della mano sfaldata sul niveo marmo del libro, rappresenta uno dei momenti migliori nell'arte primitiva del Parmigianino.

Il raffaellismo evidente nel ritratto Drey pervade una grande pala, opera ignorata del Mazzola nell'Accademia di Vienna: la *Vergine e quattro Santi* (fig. 515). Il quadro certamente appartiene al periodo romano del pittore, e sebbene i tipi siano correggeschi, potrebbe prender posto fra le pitture della scuola romana per la composizione plastica del gruppo, racchiuso in un blocco quadrangolare, con un senso statico, costruttivo, da cui rifugge sempre il Correggio. Il gruppo della *Madonna della Rosa,* il gruppo della *Madonna della Perla* sono più vicini a questa costruzione riquadrata che non le pale dell'Allegri. Le figure mancano di slancio, tranne il fervoroso San Geminiano; tutte sono in posa: la Vergine che si preoccupa di mantenere un appiombo rigido, San Rocco che sembra un manichino, con la sua bionda testa da vetrina di parrucchiere e il busto legato dalle calligrafiche pieghe. Ma il colore intenso e smaltato ravviva l'opera artificiosa: il verde fosforescente del manto

di San Rocco brilla sul verde cupo della parete di foglie, il rosso granato della veste di Maria divampa come il volto sotto il

Fig. 515 — Galleria dell'Accademia di Vienna. Parmigianino: Pala d'altare.

velo prezioso di riflessi d'oro e di smeraldo, il piviale di Geminiano sembra composto di metalli rari e di gemme. Accanto alle note squillanti delle vesti e alla fiamma viva delle carni

appaiono i toni pallidi e argentini prediletti dal pittore: il verde acqueo delle carni di Sebastiano e il fioco rosa del panno che gli avvolge i fianchi. La forza delle singole note cromatiche, la fosforescente ricchezza delle tinte, le forme solide e piene, ci assicurano che la pala di Vienna è opera primitiva del Parmigianino, lontana dalle eleganze formali della sua arte matura.

Simile intensità coloristica si ritrova nella *Visione di San Girolamo* (fig. 516) della Galleria Nazionale di Londra, altra opera del periodo raffaellesco. La luce dell'alone, di un giallo aranciato, tutto indora: il corpo nudo del bimbo, la veste rosso svanito della Vergine, la figura del Battista, intonata al bruno fulvo della pelliccia di leopardo che le avvolge una gamba. Come nella pala di Vienna, il volto della Vergine divampa; rosseggia il volto di Giovanni, tra l'ombra verde oro della campagna e i bagliori dell'alone; sul verde smeraldino delle foglie Girolamo si torce in un'ombra di fuoco, e intorno ai fianchi gli sanguina il drappo rosso cupo. Raffaello è ancora prototipo al pittore, nel gruppo eccelso, piramidale, della Vergine col Bambino, e nel San Giovanni Battista col braccio piegato ad arco per accennare la Vergine, e con la testa ricciuta, la pelle di fiera del San Giovannino Pitti, persino la crocetta di canne tagliata allo stesso modo. Ma i baleni infondono vita impetuosa e fugace all'immagine come sospesa nell'ombra, in equilibrio instabile, disperdendo la quiete delle composizioni raffaellesche. A raggi di ruota muove gambe e braccia il Santo eremita nel sonno, imitazione alquanto goffa dell'*Antiope* correggesca. La profonda semplicità, l'intima grazia dell'Urbinate, si mutano in ricerca di effetti decorativi, di eleganze formali: la cedrina luce dell'alone mette in risalto la bellezza slanciata e nervosa della Vergine.

In questa immagine ci appaiono le affusate e lunghe forme che il mondo gigante di Michelangelo riflette sui pittori dalla metà alla fine del Cinquecento, dal raffaellesco Pierin del Vaga al Pontormo e al Rosso, allo Schiavone e al Tintoretto, foggiate dal Parmigianino su canoni di raffinata eleganza. La morbida

Fig. 516 — Galleria Nazionale di Londra.
Parmigianino: *Visione di San Girolamo*.
(Fot. Hanfstaengl).

forma del Correggio prende slancio e vigore quasi metallico; la sinuosa linea emiliana si accorda con l'evidenza scultorea dei particolari, soprattutto del seno rilevato, michelangiolesco. Il gruppo eretto della Vergine con l'agile fanciullo sovrasta, luminosa meteora, al paese avvolto di nebbie dorate e alle instabili figure dei Santi.

Alla forma raffaellesca s'innesta, sempre più raffinato e artificioso, il linearismo calligrafico del Parmigianino, nella *Madonna della Rosa* a Dresda (fig. 517), avvolta dal manipolo delle pieghe, sul fondo di una tenda che si aggomitola in piegoline vorticose come la tunica e la sciarpa della Vergine. Un raffinato virtuosismo mette in valore la fredda composizione: le piegoline, tracciate da un segno tagliente spezzato e nervoso, paion vitree incrinature; i fili dei capelli sono indicati uno ad uno da luci d'oro pallido; la frangia del velo stilla dall'alto in filigrane splendenti; tutto diviene gemmeo, anche le unghie delle lunghe mani, con luci di perla. L'abbigliamento prezioso s'intona all'artificio della posa: la Vergine, studiata su motivi michelangioleschi, lascia cadere a piombo, dall'alto, lo sguardo; il serpentino contorno è trattenuto per non turbare l'effetto di verticalità, lo slancio della forma, mentre il bimbo s'adagia come fascio d'erbe sul grembo materno. Sembra che il pittore si diverta a dipanar interminabili gomitoli di fili colorati, nei veli bianchi a righe d'oro che vestono sotto il manto azzurro l'altera Vergine, nei maravigliosi riccioli del bimbo, di un biondo lino con luci acciaiette, nel rotolone della tenda giallo rossastra.

Il raffaellismo continua nella pala della Pinacoteca di Bologna (fig. 518), già in Città di Castello: il volto della Madonna è grave, con lineamenti massicci; anche il chiaroscuro, a lampi, tra ombre dense, risente del fumeggiato caro alle scuole fiorentine e romane, ai seguaci di Fra' Bartolommeo come a Giulio Romano. Ma la composizione, di puro effetto decorativo, a ghirlanda, e il crespo contorno delle capigliature, la calligrafia delle pieghe a curve falcate, risalgono al Correggio: il colore ha note smaglianti, dossesche, nel piviale del Santo vescovo. La ricerca di

eleganze diviene sempre più l'espressione dell'arte di Francesco Mazzola, e talvolta, come nella Vergine e nell'angelo, si traduce

Fig. 517 — Galleria di Dresda. Parmigianino: *Madonna della Rosa.* (Fot. Alinari).

in smorfiette sorridenti. La figura della Santa s' avvolge nel manto come in una guaina che mette in rilievo la forma affusata; le ciocche escono dalla massa delle capigliature come

Fig. 518 — Pinacoteca Civica di Bologna.
Parmigianino: *Madonna col Bambino e Santi.*
(Fot. Anderson).

lucidi fili d'erba; i veli, con orli splendenti, sembrano di cristallo; la mano di Santa Margherita è lunga, affusata, sfaldata come quella dello scrittore nel quadro di Dresda. L'ancona bolognese fu certo dipinta poco dopo la grande pala di Vienna, tanto che il Santo vescovo sembra la replica del San Geminiano di quel quadro, anche per lo squillante piviale. Il colore è la maggior ricchezza dello *Sposalizio* di Bologna: Caterina, vestita di giallo dorato e adorna da una splendente capigliatura bionda, sembra la fata che viene dal bosco delle mele d'oro. Nel resto del quadro sono tutte luci basse e calde, di oro rosso, per mettere in rilievo il biondo fulgore del bimbo e della dama.

Chiara imitazione dell'arte di Raffaello è la *Madonna col Bambino e San Giovannino* nel Museo di Napoli (fig. 519), che per il palese sforzo di seguire le forme tondeggianti della scuola romana, sembrerebbe antecedente alle due ultime opere ricordate, se le tinte non richiamassero da vicino gli affreschi di Fontanellato. La recrudescenza di raffaellismo si spiega con l'ispirazione dalla *Madonna del Velo*. Il quadro è dipinto a tempera, con scioltezza di frescante. Nel fondo, a sinistra, immersi in una torbida tinta fra l'indaco e il viola, si vedon castelli e case lineati con un segno nitido, da incisore: gli alberi a destra son cenerognoli; sembra che tutta la luce resti soffocata sotto la cenere. Screziature gialle e rosee avvivano il viale del bosco in cui avanza San Giuseppe, leggendo, e completano l'effetto d'arazzo raggiunto dalla pittura: il cielo è livido, le luci son fredde, acquee. Tutto il calore s'accentra nel volto della Vergine e del Bambino, ed è calore riflesso da Raffaello. La testa di Maria rosseggia tra ombre nere come in una pittura di Giulio Romano, e stride con la nota bianco-grigia della veste e con la tinta grigio-avana del velo; anche più si addensan le ombre sul volto del Battista. Gonfia è la testa di Giovannino, gonfia la gota e gonfio il manto, accarezzato, della Vergine; il gigantismo delle forme di Maria, unito al movimento tortile, flessuoso, correggesco, del busto, e alla mollezza della mano affilata, che penzola

come cosa morta, diviene quasi insopportabile. La veste par di velo annacquato, innaffiato, perchè si strizzi sulle forme.

La parte migliore e più curata del quadro è l'angolo che racchiude Gesù, studiato dalla *Madonna del Velo*. Le carni fiorenti, con trasparenze rubee e riflessi argentini sulla fronte e le gambe, il drappo che copre lo zoccolo marmoreo su cui giace il bimbo, hanno toni lucidi maiolicati, ma la sostanza è leggiera e morbida, specialmente nelle grandi foglie e nelle rose di velo bianco, che sembran spiccate dalla pergola di Diana a Fontanellato. Sul drappo cinereo che avvolge il marmo risalta il rosso porfido del cuscino; le mani del bimbo sono deliziose nella loro levità di velo. Sul cuscino rosso, accanto alle bianche rose, dorme il fanciullo, rosa vermiglia.

* * *

Di poco più tardo il *Ritratto* allegorico *di Carlo V* nella Galleria Cook a Richmond (fig. 520), gran cartellone di parata, ove una Fama di porcellana rosea, con riccioli a serpentelli e vesti di velo sul petto turgido alla maniera michelangiolesca, graziosamente porge un ramoscello d'ulivo e un ramoscello di palma, un paggetto il globo, al vincitore seduto in pompa e forbito nel volto aguzzo e nelle carni corrusche, come una figura di qualche seguace di Porbus. Filze di perle e grandi gemme formano le guernizioni del manto, una spada cesellata e uno scettro completano l'abbigliamento dell'Imperatore in quel cartellone di trionfo. L'immagine della Fama, artificiosa nei gesti e nell'acconciatura, trova paralleli nel quadro di Bologna anche per le punteggiature d'ombra agli angoli della bocca, del naso, dei grandi occhi; ed è tra le prime affermazioni del tipo muliebre parmigianinesco dal volto appuntito, la cui sagoma aguzza si accentua per le spirali simmetriche delle ciocche convergenti al mezzo della fronte. Il busto michelangiolesco appare nella sua agile nudità traverso la veste di velo, dipinta da un pennello sapiente e sottile come il tendone verde, ragnatela stesa dietro le immagini per soddisfare, con le tenui nervature raggiate, al gusto calligrafico del pittore. L'opera è tra le più

fredde del Parmigianino, ma l'immagine di Carlo V, con le sagome taglienti e angolose, temprata nell'acciaio al pari della

Fig. 519 — Galleria Nazionale di Napoli. Parmigianino: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

corrusca armatura, s'incide nella nostra memoria come una potente affermazione di stile.

Tra le opere più celebrate del Parmigianino è la decorazione di una saletta nel palazzo di Fontanellato. Ma un'altra pittura

Fig. 520 — Galleria Cook a Richmond. Parmigianino: *Ritratto di Carlo V*.
(Fot. Anderson).

Fig. 521 — Palazzo Sanvitale a Fontanellato.
Parmigianino: *Ritratto di Giovane Donna.*
(Fot. Vaghi).

di lui, ignota, si vede in una stanza del palazzo dei Sanvitale: un *Ritratto di Giovane Donna* (fig. 521), marmoreo, tornito, con nitidi e fermi contorni. Il pittore abbandona il modulo raffaellesco frequente ne' suoi ritratti per presentarci la figura tagliata poco di sotto al cinto e metter in valore i flessuosi contorni delle vesti che modellano il busto. In contrasto con l'effetto pittorico delle maniche marrone aureo, tipiche del Parmigianino per il nebuloso splendore, è il modellato della figura, di una fredda purezza plastica, nelle labbra affusate, nei fissi occhi a mandorla, nell'ovale tornito del volto e dei grossi pendenti di perle. Tutto è precisato con cura: l'arco delle sopracciglia, che imprime allo sguardo l'espressione di stupore propria ai ritratti del Parmigianino, i riccioletti di seta castana, il contorno delle palpebre e delle rosse labbra. Ma la fermezza e la precisione del contorno non valgono ad animar di un soffio vitale l'immagine di questa bella damina di stucco policromo. Effigie di un Sanvitale è anche un quadro della Galleria di Napoli, ritratto di parata (fig. 522), tutto sprizzi di luce su velluti, metalli e alabastri, come un cartellone dipinto per *réclame* del personaggio che guarda con occhi di stupore, spalancati. Un ricco effetto decorativo si sprigiona dalla cascata di verzura che si vede nello sfondo a sinistra, dall'azione della luce che sfiocca i tessuti delle fronde e arricchisce di sfumature la gamma cromatica.

Come il Correggio per la Camera di San Paolo, il Parmigianino per una saletta del palazzo Sanvitale sceglie a tema il mito di Diana, la caccia e il bagno della dea e delle ninfe, la dea sorpresa da Atteone, il castigo del cacciatore. Passano Diana (fig. 523) e le ninfe ignude (fig. 524) nell'acqua di seta, i cacciatori (fig. 525 e 526) e i cani, entro le arcatelle cui s'imposta la volta: i bei levrieri guizzano, scoccano come frecce, assaltano Atteone mutato in cervo; freschi alberi, di un verde cinereo, e un cielo velato da scaglie argentine di nuvole appaiono fra i triangoli curvilinei sorretti da mensole, come dietro gli archi di un aperto loggiato. Le mensole, a foggia di testine di Medusa in istucco, sostengono,

Fig. 522 — Galleria Nazionale di Napoli. Parmigianino: Ritratto.
(Fot. Anderson).

sopra basi di rami, di fronde, o di colmi cestelli, figurette isolate di bimbi che reggon nastri e festoni, arcuandosi con l'arco delle vele negli angoli, e coppie di putti in colloquio, al centro di ogni

Fig. 523 — Palazzo Sanvitale a Fontanellato: Particolare degli affreschi del Parmigianino. (Fot. Anderson).

parete; s'incurva la volta, trasformata in una pergola verde e aperta sul cielo per un occhio cinto da una siepe di rose. Prototipo al Parmigianino è senza dubbio la Camera di San Paolo, ma non mancano gli spunti romani, ad esempio il motivo del finto musaico nelle volticelle delle vele, le stesse losanghe di

canne, più simili a quelle di Perin del Vaga nelle Loggie Vaticane che a quelle del Correggio. Accanto a un fanciullo che, arrampicandosi da un pennacchio lungo il pergolato, s'attorce a spira con leggerezza di fiamma, come un putto nella Camera di San Paolo e un angioletto tra le nubi della cupola di San Gio-

Fig. 524 — Altro particolare degli affreschi.
(Fot. Anderson).

vanni (fig. 527), se ne vede un altro (fig. 528) che inarca il fianco e il braccio per reggere il peso di un tralcio, come un angelo presso il profeta Isaia di Raffaello nella chiesa di Sant'Agostino a Roma e il fanciullo reggifestone nell'Accademia di San Luca. Ma l'eleganza del Parmigianino trasfigura i modelli: l'arco del putto reggifestone si modula sul contorno lunato delle penne e delle foglie; le brevi ali di un altro (fig. 529) sono un capriccio di piume

Fig. 525 — Altro particolare degli affreschi.
(Fot. Anderson).

Fig. 526 — Altro particolare degli affreschi.
(Fot. Anderson).

Fig. 527 — Altro particolare degli affreschi.
(Fot. Anderson).

Fig. 528 — Altro particolare degli affreschi.
(Fot. Anderson).

Fig. 529 — Altro particolare degli affreschi;
(Fot. Anderson).

arricciate come le ciocche biondo cenere e gli angoli degli occhi e delle labbra; intorno al torso chino di un terzo putto (fig. 530) si aggirano a vortice drappi e steli. Il Correggio preannuncia, nelle sue linee tortili, nei gorghi delle cupole, nei cartocci pomposi composti dalle immagini, la decorazione del Seicento; il Parmigianino, nei putti di Fontanellato, precorre alle eleganze del rococò per le linee capricciose, la flessibilità delle forme, di cui paion simboli gli steli falcati delle foglie e le volute delle piume. Due putti accovacciati in un cestello come in un nido di rondini hanno la grazia delicata e artificiosa di un Boucher (fig. 531); i levrieri sono il gaudio dell'artista, il suo tema preferito per le aguzze sagome, la struttura nervosa (fig. 532), l'eleganza fatta di agilità e di snellezza. Quando invece il pittore, dominato dagli esempi del Correggio, arrotonda nudi muliebri, ricade nei gonfiori del Madonnone di Napoli, pur ottenendo trasparenze madreperlacee di squisita raffinatezza. Nel colore dominano i toni argentini, le note chiare delle erbe, di un verde cinereo, delle rose di velo bianco o pallidamente rosato, le tinte lividette delle carni schiarate da barlumi perlacei: dall'aurora del Correggio si passa al crepuscolo lunare. [1]

Questa eleganza presettecentesca scintilla in un quadretto della Collezione Cook a Richmond: il *Presepe* (fig. 534). La composizione delle figure a cerchio, a mazzo, sullo sfondo di un androne coperto da un pergolato, tra sbuffi di seta e di velo, in toni chiari e freschi, fa pensare a un cestello di fiori, a un gran nodo di nastro, di cui le immagini irrigidite di San Giuseppe e della Vergine siano i capi tesi. Nessuna espressione d'intimità, di affetto materno: il Bambino in posa raffaellesca ruzzola sul marmo col suo cumulo di veli; un angioletto, farfallina deliziosa, con ali tese come frecce, a lui si volge sorpreso; il bue avanza il muso sino a lambire il braccio di Gesù; il somarello richiama i levrieri di Fontanellato nell'eleganza del movimento e nel

---

[1] Le forme degli affreschi nel Palazzo Sanvitale si rispecchiano in un frammento pittorico della Galleria Spada, a Roma (fig. 533).

Fig. 530 — Altro particolare degli affreschi.
(Fot. Anderson).

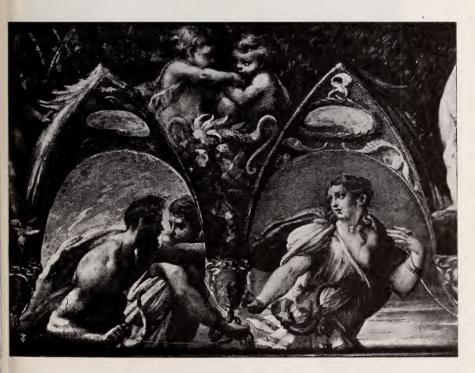



Fig. 531 — Altro particolare degli affreschi.
(Fot. Anderson).

languore degli occhi di gazzella; la Vergine, leggiadra damina, seduta sull'arco di un ponticello come sopra il manico di un

Fig. 532 — Altro particolare degli affreschi.
(Fot. Anderson).

paniere, sembra un gingillo di Sassonia, nelle grazie minute dei gesti e dei colori. L'arte del Parmigianino ha una perfetta espressione in questo delizioso capriccio, dove l'eleganza fiorisce spontanea dal fresco gruppo delle immagini, dalle acque di seta chiara,

dalle ombre verdi del fogliame, a contorni indecisi e leggieri, a chiazze impressionistiche. Una luce argentina, d'alba lunare, vela il paese sfumato e vago, e scolorano in quella luce le foglie di un albero, che sciamano indefinite e leggiere sul cielo di pallida seta.

Fig. 533 — Galleria Spada, in Roma.
Parmigianino: Frammento d'affresco.
(Fot. Anderson).

Altro gioiello composto dal Parmigianino in questo momento felice è il quadretto della *Natività* nella Galleria Doria (fig. 535), fresca impressione dal Correggio, dove il gruppo delle figure si aggira in un vortice elittico, e i corpi teneri, le dita delle mani, le falde delle vesti, si disfanno guidati dai labili contorni. San Giuseppe richiama gli Apostoli del Duomo e il San Girolamo della

Fig. 534 — Galleria Cook, a Richmond. Parmigianino: *Il Presepe.*

pala di Parma; l'angelo, che sembra stia per involarsi dal gruppo divino verso una pioggia di luce, la *Natività* di Dresda, mentre il cherubo annunziatore ci riconduce ai tipi degli angeli trascoloranti attorno il gruppo di Madre e Figlio nelle antiche pale del Correggio. Flessibili come foglie di palma, le braccia della Vergine inghirlandano il putto modellato con grazia squisita nelle carni grasse e diafane, nei fluidi panneggi, nei lineamenti minuscoli; i serpentini contorni fluiscono dall'una all'altra figura; i drappi, di velo, si avvolgono come liane ai corpi della Vergine e di Gesù; le luci sorvolano rapide, facendo brillar le tinte di quel rugiadoso mazzetto di fiori. In nessun'altra opera l'arte del Correggio fu così presente al Parmigianino, eppure anche qui allo spontaneo senso edonistico cui si abbandona il Maestro subentra la tendenza verso un raffinato ideale estetico, che si manifesta in ogni particolare: le movenze squisite e preziose, le pieghe calligrafiche, i tessuti di velo, le capigliature disposte con arte, le dita affusate delle mani.

In un altro fiore dell'arte di Francesco Mazzola, lo *Sposalizio di Santa Caterina*, nella Galleria di Parma (fig. 536), la Vergine richiama la Madonnina Cook, i due angioletti che la sorreggono i fanciulli biondi di Fontanellato, i Santi Giuseppe e Pietro le figure virili del quadretto Doria, ma punteggiate d'ombra, indurite da solchi, cartacee. Passa la Vergine con Gesù, Giovannino, due angeli e la piccola sposa come in un cocchio di fiori che scorra per le vie del cielo: centro del gruppo è il bimbo biondo quasi portato dagli angeli, fiori di fanciullezza che accostano a lui le teste ricciute e scoccano baci dagli archi delle labbra. Prototipo di Giovannino è il Gesù in grembo alla *Madonna della Scodella*, coi grandi occhi e i lineamenti soavi; Caterina è un esempio tipico di raffinatezze parmigianinesche nel tenue profilo che s'incurva sotto la massa dei riccioli arruffati ad arte, ribelli al pettine gemmato, nelle stoffe di velo che fascian l'esile forma di fanciullina come steli d'erbe flessibili, nelle mani fogliacee. L'arte del Parmigianino è un sogno di eleganze nel gentilissimo quadro.

Fig. 535 — Galleria Doria, in Roma. Parmigianino: *La Natività*.
(Fot. Anderson).

Fig. 536 — Galleria di Parma. Parmigianino: *Sposalizio di Santa Caterina.*
(Fot. Anderson).

La fusione coloristica ottenuta mediante ombreggiature ad archi concentrici, la massa morbida delle carni, ove il segno perde

Fig. 537 — Galleria Nazionale di Vienna. Parmigianino: Ritratto.

la determinatezza voluta, incisiva, comune alla maggior parte dei ritratti del Parmigianino, indicano come opera giovanile il ri-

tratto (fig. 537), nella Galleria di Vienna, di un personaggio che tiene un libro in mano e si distrae un momento dalla lettura per

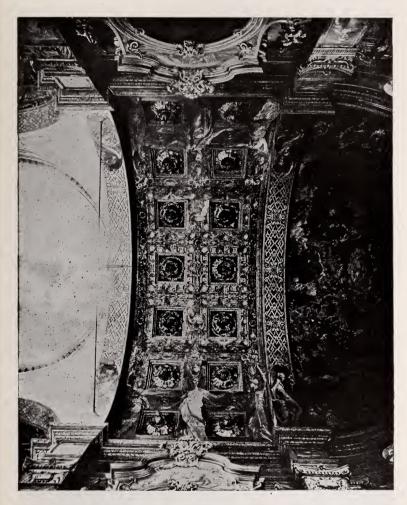



Fig. 538 — Chiesa di Santa Maria della Steccata, a Parma.
Parmigianino: Decorazione dell'arco trionfale.
(Fot. dell' Istituto Italiano di Arti Grafiche).

guardare dall'alto a qualcosa che richiama la sua attenzione. Come in altri ritratti del Parmigianino, la luce, venendo dall'alto e da sinistra a destra, fa cader l'ombra dal berretto di

velluto nero sino a metà della fronte, e dalle sopracciglia sull'orbita, dal labbro inferiore sul mento, dalla testa sopra una spalla. Il velluto nero dell'abito è striato di lumacature azzurrognole che ne indicano il movimento con singolare effetto pittorico; la mano che poggia l'indice al limite della tempia, quasi a costringer l'attenzione, ha, come spesso nelle figure del Parmigianino, dita forti e ossute. Il personaggio ha l'aria di un giudice pronto, disinvolto, eloquente.

Come nelle pitture del palazzo di Fontanellato, nella decorazione dell'arco trionfale (fig. 538) di Santa Maria della Steccata, Francesco Mazzola si attiene ai modelli del Correggio, trasfigurandone lo spirito. Entro finti sgusci, nelle cornici del sottarco, si vedono personaggi biblici come in San Giovanni di Parma: tra sguscio e sguscio corrono intrecciature, stampate sul fondo con una perspicuità lineare dalla quale il Maestro avrebbe rifuggito. Si ripetono i motivi correggeschi anche nell'archivolto, attorno i cassettoni con rose: e sono conchiglie, encarpi, teste d'ariete, figurine di danzatrici, cui s'aggiungono uccelli, armature, candelabre con granchiolini e ranocchiette infilzate, steli d'erba e scudi, tutto minuto, filiforme, vitreo. Al nascere dell'archivolto, per ogni lato, tre figure, le Vergini sagge e le Vergini folli, portano vasi di fiori sul capo e lampade accese o spente fra le mani. Sono immagini di eleganza nelle stoffe di velo drappeggiate alla maniera classica, nelle capigliature frementi, nelle cadenze studiate come per uno spettacolo coreografico. La luce scherza sui fili crespi delle chiome, nel cristallo prezioso delle anfore, che riflette in luminosi arabeschi i fregi del fondo, lampeggia sulle membra ignude di Mosè (fig. 539). Nei disegni per le immagini delle Vergini (fig. 540),[1] la calligrafia delle pieghe, accentuata da luci, mette in risalto la flessibilità armoniosa dei corpi, e le snelle forme di una fanciulla veduta

---

[1] Nella prima idea del Parmigianino (v. disegni del Louvre pubblicati da L. Fröhlich Bum, *Parmigianino und der Manierismus*, Wien, 1921) le Vergini folli e le Vergini sagge erano semplici canefore che si porgevan le mani.

di profilo (fig. 541) evocano le più eleganti Tanagre. Risultano chiare, da questi affreschi, le differenze tra i due Emiliani. Il

Fig. 539 — Chiesa di S. M. della Steccata: *Mosè*.
(Fot. dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche).

Parmigianino, di fronte al Correggio, è un pittore lambiccato e sottile, studioso di effetti decorativi. I suoi fregi, come le

Fig. 540 — Galleria di Parma. Parmigianino: Studio per la decorazione dell'arco trionfale in Santa Maria della Steccata.

pieghe delle vesti e le arricciature delle chiome, fanno pensare a un paziente lavoro di cesello: son filze di monili e di ninnoli

Fig. 541 — Studio per l'arco trionfale in S. Maria della Steccata.

graziosi e piccini, ove brillan punti di luce e si perde, in una vibrante e rapida grafia, nello scintillio dei vitrei contorni, l'effetto di morbidezza pittorica proprio al Correggio.

Fig. 542 — Galleria Nazionale di Vienna.
Parmigianino: *Amore che prepara l'arco.*

In un quadro della Galleria di Vienna, *Amore che prepara l'arco* (fig. 542), il maestro di eleganze non permette a nessuna

Fig. 543 — Pinacoteca di Parma. Parmigianino: Ritratto.
(Fot. Anderson).

scheggia del ramo tagliato da Cupido di non arricciarsi, di non formar curve da foglie di canna: i trucioli cadendo diventan riccioletti di seta; i capelli dorati mostran l'arte perfetta dell'ar-

ricciatore; anche gli angoli della bocca, delle nari, dei tondi occhi maliziosi, sembrano arricciati con le punte di una pinzetta; le penne, che dal bigio della tortora vanno all'azzurro del pappagallo, han forme ricurve, volute calligrafiche nel seguire il movimento del corpo.

La cura meticolosa del particolare e la fissità della posa collocano verso questo tempo un *Ritratto di dotto* nella Pinacoteca di Parma (fig. 543). Il taglio del quadro e la scioltezza del panneggio fanno pensare che il Parmigianino abbia veduto i Veneti e Tiziano, lasciando per i nuovi modelli in disparte gli schemi architettonici di Raffaello, adottati nei ritratti primitivi. Ma anche l'impressione da Tiziano non penetra la sostanza dell'arte di Francesco Mazzola, che continua a segnare con tratto metallico d'incisore l'orlo tremulo del manto, avvivato da arpeggi di luce; con la minuzia di un Porbus descrive i fili vitrei della barba, non dimenticando di torcerli in elegante voluta; e filigrana di luce, negli oggetti che ingombrano il fondo come in un quadro fiammingo, gli orli consunti dei libri chiusi, i cerchi di un labirinto tracciato sopra una tavola, le fibre di una cortina che chiude un armadiolo, i vitrei fioroni di una tenda di velluto. L'eleganza più pura dell'arte parmigianinesca è nell'anfora slanciata, e nella mano diafana che tiene il guanto.

Sempre più si allungano le proporzioni delle figure e torreggiano le immagini nei ritratti, tagliate all'altezza delle ginocchia. Così il *Gentiluomo*, dalla tradizione designato quale Conte di San Secondo (fig. 544), s'innalza rigido e impettito, con una mano sul fianco e l'altra sull'elsa della spada, sopra il fondo di tenda a fiorami. È una gran figura di parata nel suo robone di seta guernito di pelliccia, nel suo atteggiamento di arrogante alterigia. Il pittore cesella i lineamenti, seghetta nervosamente gli orli della veste perchè vibrino alla luce, filigrana d'oro l'elsa della spada, e ancor più che nel quadro di Bologna si rivela incisore minuto nel segnar gli alberi filiformi, le sorgenti che zampillano in un laghetto, i profili degli edifici in distanza, sotto un cielo tutto schegge di nuvole.

Fig. 544 — Galleria del Prado. Parmigianino: Ritratto.
(Fot. Anderson).

Supposto ritratto della contessa di San Secondo è un quadro della stessa Galleria (fig. 545), rispondente all'altro per le dimensioni e per il taglio della figura, sebbene il fondo sia unito. Alta e forte, la dama, in gran pompa di velluto, di trine, di catene d'oro, si erge come tronco gigante, e i tre fanciulli che si tengono alle braccia e alla catena inghirlandano il ceppo materno. La virtuosità del pittore diviene prodigiosa nel rendere i ricami del velo come un brulichìo di farfalle argentine, lo sfavillìo dell'oro sul velluto granata della veste e sulla cuffia che avvolge le chiome; il lavoro di cesello nelle gemme. Ammirabile brano cromatico è la veste amaranto del bimbo più piccino, sfiorata da nebbie di luce color di topazio. Il sorriso fisso sulle tenui labbra della dama illumina i gentili volti dei fanciulli, che sembrano uscire da un quadro del Porbus con le snelle personcine e la freschezza delle carni rosate, degli occhi diafani e stupiti, fiori di luce.

Il contorno diviene più risentito e nervoso, la forma sfaccettata e angolare nella *Santa Chiara* della Galleria Nazionale di Napoli (fig. 546), seduta col libro di preghiere in una mano e l'ostensorio nell'altra: anche le dita si tendono di scatto sul margine del libro, gli occhi si spalancano, esprimendo, come tutta la persona, la fissità volontaria della posa, che assimila l'immagine a un bronzeo portacandelabro. Le vesti si accartocciano, formano spigoli, piegandosi come lamine di metallo duttile, e dalle cuspidi trae risalto la luce per avvivar l'effetto sobrio del colore fondato su accordi di tinte grige e bionde: il volto bronzeo, la veste grigio olivigna, la sopravveste di liquida ambra.

La *Madonna dal collo lungo* (fig. 547) segna il punto d'arrivo del manierismo di Francesco Mazzola, l'applicazione più studiata del suo formulario estetico. Dall'alto, avendo cura di equilibrare le archeggiature della sinuosa persona rispetto all'asse della composizione, l'agghindata dama carezza con lo sguardo il bambino come un oggetto raro che ella abbia disteso tra le sue ginocchia per ammirarne il contorno elegante; vesti di velo inguantano i fianchi modellati con armoniosa ampiezza di anfora, le spalle spioventi, il petto rigido; le dita della mano appuntate

al petto, il collo arcuato, la piccola testa adorna di crespa seta, sono foggiati secondo un ideale di raffinatezza lambiccata e pre-

Fig. 545 — Galleria del Prado. Parmigianino: Ritratto.
(Fot. Anderson).

ziosa: la colonna a fuso che s'innalza dietro il seggio, e l'anfora, che un angelo tiene fra le braccia, appaiono come simboli di

quella forma che sboccia ovoidale nel contorno dei fianchi per restringersi all'estremo. L'immagine, fasciata dalle sete più fini

Fig. 546 — Galleria Nazionale di Napoli. Parmigianino: *Santa Chiara*. (Fot. Brogi).

che ne disegnano le linee flessuose, è tutto l'ideale del Parmigianino, ideale di fredda e pura eleganza che precorre l'Impero.

Fig. 547 — Galleria Pitti a Firenze. Parmigianino: *Madonna col Bambino e Angeli.* (Fot. Anderson).

Anche il gruppo degli angeli si restringe e si affusa, richiamando nel brulichìo dei riccioli, fili d'oro inanellati da mani di orafo, i fanciulli che abbelliscono le prime opere del Parmigianino, qui lavorati da un industre cesello, ingioiellati [1].

L'angelo dal volto ovoidale che ci fissa con grandi occhi dal quadro Pitti rispecchia il tipo del ritratto noto sotto il nome della *Cortigiana Antea* nel Museo Nazionale di Napoli (fig. 548). Vicino al ritratto, nella stessa sala, la *Zingarella* e lo *Sposalizio di Santa Caterina*, coi fluidi contorni e le luci d'oro liquido, riflettono gli splendori di un sole tramontato dall'arte del Parmigianino. Nulla di mutevole nell'atmosfera, nulla di ondeggiante nella forma, che si disegna sul fondo verde come incisa nel marmo da un segno penetrante e adamantino, e preludia alle castigate eleganze di un Ingres. Ma è un Ingres dal contorno vibratile e deciso, dalle sottili armonie cromatiche, sapiente architetto della forma e raffinato pittore. Il Cinquecento italiano non conosce contorno più sintetico e preciso di quello che circoscrive l'ovoide purissimo del volto, il bulbo degli occhi lucenti, il tornito labbro inferiore. Tutto è modellato con cura architettonica: la forma conica dei fianchi, i piegoni squadrati della gonna, le piegoline cilindriche del grembiale di velo. L'immagine, rigida e astratta, guarda con occhi d'incanto alla vita, con occhi freddi, di sorpresa, senza slancio. La piccola testa (fig. 549), di un ovale appuntito, con lineamenti minuti, precisi e fermi, labbra cinabrine, capelli neri e crespi, occhi sporgenti e neri come more mature, rispecchia un carattere misto di candore virgineo e di astuzia: il mento aguzzo le dà qualche somiglianza con la testa della faina le cui zanne d'argento uncinano il suo guanto. Finissima è la tonalità del colore dominata da note di verde e di biondo: al fondo verde, che si schiara intorno alla figura, s'accorda il giallo della veste, olivastro, corso da righe di velluto verde; luci gialle fremono anche sul corsetto ramigno, che s'intona

---

[1] Quanto il pittore abbia carezzato questa composizione, che rappresenta il suo ideale di forma elaborato e stilizzato all'estremo, dimostrano i disegni nella Raccolta del Louvre e nel Museo Britannico di Londra.

Fig. 548 — Galleria Nazionale di Napoli. Parmigianino: Ritratto.
(Fot. Anderson).

alla nota fulva della pelliccia: il grembiule bianco argento, con ombre plumbee, adorno di ricami neri a intrecciature,

Fig. 549 — Galleria Nazionale di Napoli: Particolare del Ritratto. (Fot. Anderson).

completa l'aristocratica armonia dei colori. Accanto alla *Zingarella* del Correggio questo rigido fiore di serra: due capolavori

nati sul suolo di Parma; due mondi d'arte: l'uno preludio, nei suoi vertici di luce e di linea, all'arte barocca, l'altro, alla pittura dell'Ottocento.

Prossimo di tempo alla *Madonna dal collo lungo* è un quadro rappresentante una *Santa martire* che spicca una foglia da una palma verso di lei piegata da due angeli (fig. 550). Si hanno molte repliche della composizione; la migliore a noi nota è nella Pinacoteca di Vienna, ma anche in essa mal possiamo spiegarci le grosse mani della Santa e i lineamenti sfatti dei due angeli, lontani dalla nitida determinazione lineare propria del Parmigianino. Sopra un fondo incerto, di cielo violaceo e di campi verde-grigi, spicca l'immagine nella veste di uno scolorito viola, a pieghe involgenti, e ferma il nostro sguardo con l'aristocratica preziosità del gesto. Le foglie di palma, che dal tronco s'allungano verso terra come coda di fantastico uccello, gli steli d'erba di un verde metallico, curvi a uncino, sembrano i simboli della forma flessuosa, a sagome acute e fini. Guidata dalla linea trasversa del Correggio, che ha suggerito al Parmigianino il motivo del ramo di palma piegato dagli angeli, la bella composizione — albero, erbe, figure, veli — declina come luminoso strascico sulle brume del fondo.

Figura brunita e lucente sul fondo grigio, il *Ritratto d'uomo con pugnale* nella Galleria di Napoli (fig. 551). La veste, di velluto nero, è tutta rabescata di luci; il volto, striato d'ombre, carnoso; i grandi occhi si spalancano vitrei. Una volontà ferrea vive nel fremito delle nari, nella bocca dura, nel portamento maestoso.

In un'altra serie di ritratti, il Parmigianino modifica il taglio della figura, attenuando l'effetto di slancio: così nel *Ritratto d'Ignoto gentiluomo* (fig. 552) dal volto inquieto, i lineamenti irregolari, ammaccati dall'ombra, il contorno del colletto e del mantello indicato da linee irrequiete, senza più la studiata precisione propria alle opere antecedenti; così nel *Ritratto di Dama* della Galleria di Vienna (fig. 553), tronco poco sotto

l'altezza delle spalle. Sulla capigliatura bionda, arricciata con arte di grande parrucchiere, un turbante a rete d'oro sul fondo del cuscino di seta rosa disegna cerchi e cerchi

Fig. 550 — Musco storieo-artistico di Vienna. Parmigianino: *Una Santa martire.*

sfavillanti. Rosa e biondo tornano nella veste, prodigio dell'arte parmigianinesca per la rapidità bizzarra, impressionistica, della pennellata che la compone di falde, come dei petali d'una sfogliata rosa.

Tra le opere più rare e perfette di Francesco Mazzola l'*Autoritratto*, notissimo, nella Galleria degli Uffizî (fig. 554). L'ideale

Fig. 551 — Galleria Nazionale di Napoli. Parmigianino: Ritratto. (Fot. Anderson).

di eleganza che vive nelle pitture del Parmigianino sembra impersonato dalla mezza figura agile e ferma, che s'innalza sul fondo

bigio, accesa di luce nei lineamenti regolari e acuti, nella fine mano, nelle punte lanceolate della cravatta. Ma una intensità di

Fig. 552 — Galleria Borghese, a Roma. Parmigianino: Ritratto. (Fot. Anderson).

vita è nel profilo severo, un ardore negli occhi bruni e cupi, raro tra le immagini dipinte dall'autore del quadro Uffizî. La forma serba la sua flessuosa eleganza, il contorno la sua precisione

PARMIGIANINO: Ritratto nella Galleria storico-artistica di Vienna.

Ne è parola a pagg. 677 e segg.
In nero a pag. 681.

metallica, ma l'impeccabile disegno si anima al riflesso di uno spirito inquieto e minaccioso: il gran signore che ha modellato le immagini sopra sagome di anfore snelle e volute di steli

Fig. 553 — Museo storico-artistico. Parmigianino: Ritratto.

di palma, ci appare nell'*Autoritratto* Uffizî animato di fierezza e di imperiosa energia.

Ancora un ritratto, nella Galleria di Napoli, di *Gentiluomo leggente* (fig. 555). In esso il pittore ricerca soprattutto l'effetto di vividi sbattimenti di luce in contrasto con l'ombra calata dal berretto di velluto nero sulla fronte, dal libro sopra una mano,

Fig. 554 — Galleria degli Uffizî. Parmigianino: ***Autoritratto.***
(Fot. Brogi).

dalla figura sulla parete d'alabastro. Egli si propone un quesito pittorico, dipingendo anche una figura in vesti chiare, rosa

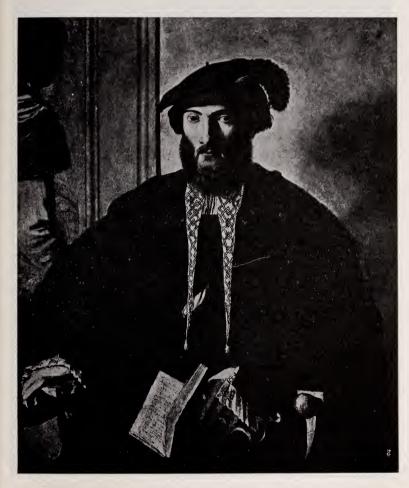



Fig. 555 — Galleria Nazionale di Napoli. Parmigianino: Ritratto. (Fot. Anderson).

carnicino e foglia secca, col volto nero, controluce. Ma le ricerche di stacchi di lume dall'ombra non vincono il carattere disegnativo dominante nell'arte parmigianinesca, e il volto del lettore ci appare definito da fermi contorni, intagliato nel marmo, come

tutta l'immagine, nella rigidezza volontaria della posa. L'arte emiliana si avvicina all'arte dei manieristi fiorentini, in questo quadro che assume l'apparenza di pittura sopra alabastro. Il personaggio, nella tipica posa di voluta e nervosa fissità, tiene aperto un libro sulle ginocchia, stringe nell'altra mano il bracciale della poltrona, ripiegando il pensiero entro di sè.

Alle pitture dei michelangiolisti fiorentini si pensa davanti al *Ritratto di adolescente* nella Galleria Borghese di Roma (fig. 556), che poggia una mano sul fianco, sopra la spada dall'elsa cesellata, e s'innalza in atteggiamento spavaldo sin quasi a toccare il margine superiore del quadro. Il contorno spezzato e irregolare, che imprime irrequietezza nervosa, aspetto di turbolenza, al volto paffuto, agli occhi tondi sotto le sopracciglia increspate, ha tutta l'elasticità fiorentina nei tesi nastri del corsetto, di un verde cupo fosforico, nella mano sinistra appuntata sul fianco, nell'impugnatura della spada, scattante come un serpentello. Il nostro pensiero corre alle forme svelte e nervose dell'arte fiorentina, che verso la metà del Cinquecento, col Pontormo, sembra ereditare l'agilità della linea botticelliana.

Anche più affine, per nerveggiata linea e snellezza di sagome, all'arte del Pontormo, è il *Ritratto di giovinetto* nella Galleria di Napoli (fig. 557), tra i capolavori del Parmigianino, nonostante la struttura informe delle mani, di solito tanto curate dal pittore. La figura s'innalza sul fondo cupo, allungata ancora dal mobile coperto di tappeto, che rientra nella superficie stessa dell'immagine, formandole basamento fiorito. La testa, di un bel tono caldo, coi lineamenti irregolari, sfaccettata come un brillante dalla luce che l'investe, s'accorda alle pieghe irrequiete del mantello stretto da un nodo all'agile cintura, con un'eleganza disinvolta e fiera che invano cercheremmo in altre opere di questo periodo. Si direbbe che il gran nodo di stoffa formi bizzarramente la persona slanciata e acuta come un fioretto, nella sua mossa nervosa, di tutta tensione, sull'attenti.

Il contorno è ancor frastagliato e metallico nel Ritratto della Galleria di Vienna (fig. 558), immagine forse di un comandante;

ma l'ampiezza della persona nel grande viluppo di stoffe e la estrema levigatezza delle superfici richiamano, piuttosto che

Fig. 556 — Galleria Borghese in Roma. Parmigianino: Ritratto.
(Fot. Anderson).

le opere del Pontormo, le tarsie marmoree del Bronzino, con una nota d'enfasi e di magniloquenza a esse ignota. Il personaggio è davanti una porta fiancheggiata di alabarde, avvolto

Fig. 557 — Galleria Nazionale di Napoli. Parmigianino: Ritratto.
(Fot. Anderson).

nel manto guernito d'ermellino, come in un bandierone, e tiene le mani in mano neghittosamente, facendosi ammirare.

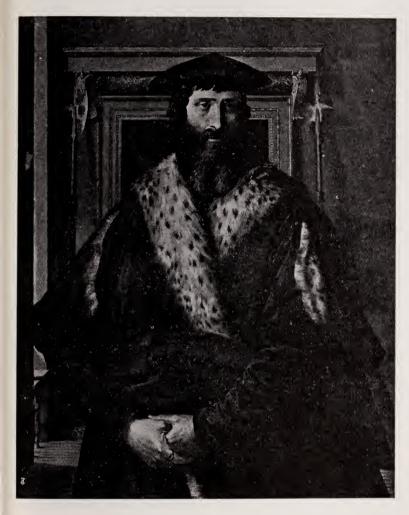



Fig. 558 — Galleria di Vienna. Parmigianino: Ritratto.

Il pittore, tutto preso dall'effetto decorativo delle stoffe e della posa, non cura la distanza fra la porta e il piano su cui poggia l'immagine; richiama la parete di fondo alla superficie, limitandosi a suggerire la distanza fra parete e figura mediante

la luce che penetra da una finestra. Perciò la porta rimane piccola, piccole le alabarde, che sembran quasi messe per trastullo, piccole le balaustre che si vedono a sinistra. Il contrasto fra l'ambiente impicciolito e la grande persona aggiunge enfasi alla presentazione di questa, appena distaccata dal fondo. Il modellato della testa è finissimo, di una torbida dolcezza lo sguardo, fra languido e inquieto. Con l'antica miniaturistica diligenza è determinato e lumeggiato ogni pelo nella massa compatta della barba, nella guernizione di ermellino, ogni screziatura del marmo nella trabeazione della porta.

Tra le ultime opere di Francesco Mazzola è la *Madonna coi Santi Stefano e Giovanni Battista* nella Galleria di Dresda (fig. 559), figuretta ricamata dal sottile tratto d'incisore a noi noto traverso i disegni del Parmigianino, plasmata col Bimbo di rosei veli nelle carni e nella tunica, e avvolta in un manto azzurro che la luce sul petto arrosa. Le forma sfondo un sole di color giallo limone con frangia rossigna, un sole dai raggi di cristallo che lascian trasparire le nuvole, in grandi cumuli di velluto. I due Santi, seduti sopra un terrazzo, si atteggiano a pose di un uggioso classicismo accademico: Stefano avvolto in una dalmatica rosa svanito con pezze del pallido oro verdastro prediletto dal pittore, il Battista con un gran manto verde erba, che la luce tinge di rosa. Riverberi cristallini cadon dall'alto sul volto di Stefano, vitreo, delicato, con ombre verdine; il rosa, il verde, il giallo, nelle note fredde e acidule che il Parmigianino predilige, giocano, di continuo cangiando, in tutto il quadro. Il pittore è completamente assorto nella cura di sottilizzare, di affinare, di segnare come incrinature in un disco di cristallo i raggi del sole, di render la diafanità rosea delle carni, la ricercatezza studiata del gesto: anche le balaustre del terrazzo han trasparenze vitree. A furia di sottigliezze, egli compone una pittura dell'Impero, cade nel più freddo neoclassicismo: uno schema di verticali, di parallele, segna l'asse delle tre figure dai gesti compassati.

Fig. 559 — Galleria di Dresda
Parmigianino: *Madonna coi Santi Giovanni e Stefano.*
(Fot. Bruckmann).

Fig. 560 — Galleria degli Uffizi. Parmigianino: Disegno.

L'arte di Antonio Allegri si abbandonava alla gioia della luce e del colore; vedeva le forme alleggerite e consunte dall'atmosfera, i contorni ondeggianti e labili, gli sfondi lontani e ariosi, amava le note calde, le carni bionde, i fogliami saturi d'oro; l'arte del Parmigianino, precisa invece e adamantina nei contorni, giunge dalle eleganze sfavillanti e capricciose di Fontanellato e dei quadri Doria e Cook, preludio alle delizie ornamentali del Settecento, alle fredde eleganze dell'Impero nella *Madonna dal collo lungo*, al più arido neoclassicismo nella pala di Dresda. Incisore, egli determina i contorni con segno penetrante e preciso; indica le luci con trame di fili splendenti, come si vede nel prezioso scialle del ritratto muliebre a Napoli, con le ritorte linee corrusche dei riccioli, degli alberi, delle frastagliate montagne; compone i fondi di paese come di luminose festuche. Il segno arricciato e sottile vibra alla luce. Egli è un gran signore, un perfetto aristocratico, che ama soprattutto l'eleganza di un contorno, la purezza di sagome delle sue forme modellate in stampi preziosi da un sapiente vasaio: e le anfore deposte presso l'ammirabile corpo di Diana (fig. 560), nel disegno del *Bagno delle Ninfe* a Firenze, tra i capolavori del Maestro, sorrette da un angelo presso la *Madonna dal collo lungo*, appaiono come simboli del suo ideale estetico. Ma, sebbene egli infonda al nerveggiato contorno la sensibilità della linea fiorentina, e anche dalle fisse pose lasci trasparire l'agilità della fibra, il Parmigianino, oscillante tra le forme di Raffaello e del Correggio, ci si presenta come un grande virtuoso, un principe della moda, un esteta che giunge per sottili ragionamenti all'arte, piuttosto che un pittore nato, un pittore d'istinto, quale fu il suo conterraneo Correggio.

* * *

La scuola immediata del Correggio, escluso il Parmigianino, troppo indipendente e lontano di spirito per esser considerato discepolo, e Girolamo Bèdoli Mazzola, fu tra le più misere venute a seguito dei grandi maestri: l'eredità del Correggio fu raccolta solo più tardi, nel Seicento. Già parlammo, nel terzo capitolo,

del migliore suo aiuto, l'Anonimo [1] che dipinse, su disegno del Maestro, la *Deposizione* e il Ritratto della Galleria di Parma, con un colore sfumato, fuligginoso, che disperde la solidità della forma e la nettezza dei contorni. Aggiungiamo alle due pitture, per ampliar il gruppo delle opere di questo ignoto discepolo, il *Cristo deposto* della Galleria di Napoli (fig. 561), monocromo di aurea cera, con ombre morbide e nebulose sul capo e sulla testa ripiegata entro la conca che le spalle formano sollevandosi,

Fig. 561 — Galleria Nazionale di Napoli: *Cristo deposto*, di Anonimo scolaro del Correggio. (Fot. Anderson).

e che riecheggia nel busto in archi concentrici, ripetendo i gorghi delle linee correggesche. L'ombra che annebbia l'ampia forma, la linea intonata a un ritmo di curve, imprimono al Cristo, steso sopra il sudario, come statua esposta alla pietà dei fedeli in un giovedì santo, la nota di languore propria al *Cristo deposto* della Galleria di Parma.

* * *

Un altro seguace tradusse disegni del Correggio nel fregio lungo la nave della chiesa di San Giovanni Evangelista, raffi-

[1] Fra i pittori, dei quali oggi s'ignorano le opere, è da ricordarsi Leonardo da Monchio (fanciullo nel 1516, morto avanti il 23 giugno 1566), noto a Parma per molte opere distrutte o perdute.

gurante Profeti, Sibille (fig. 562) e immagini allusive ai loro vaticinii, e nelle pitture dell'archivolto che s'apre sulla cappella, ove erano i quadri della *Deposizione* e del *Martirio dei SS. Placido e Cristina*; tra esse la mirabile composizione della *Caduta di San Paolo* (fig. 563), guasta dal traduttore con le

Fig. 562 — Chiesa di San Giovanni Evangelista: Particolare del fregio lungo la navata.

grassocce figure di maniera, le vacue maschere dagli occhi rotondi e i lineamenti carnosi, il lustro colore.

* * *

Prospetto cronologico della vita di Pomponio Allegri:

1522, 4 settembre — Pomponio Allegri, figlio di Antonio e di Girolama Merlini, è tenùto al sacro fonte nel Duomo di Correggio dal celebre dottore Gio. Batt. Lombardi e da Isotta Fassi. Pomponio era nato l'antecedente giorno. (G. B. Fantuzzi, *Diario correggesco*, 1878).

Fig. 563 — Chiesa di S. Giovanni Evangelista, a Parma: *La caduta di S. Paolo.* (Fot. Anderson).

1542 — ...si accasò con Laura di Lodovico Geminiani, che lo fece padre di cinque figli, de' quali appena si ricorda il nome di Antonio Pellegrino che esercitò esso pure l'arte paterna... Nel 1560 perdè in Parma la moglie che aveva, appena sedicenne, sposata sullo scorcio del 1542».

Egli non fu saggio amministratore dei beni della famiglia, così che li alienò e «...trasportò i lari a Reggio dove non ebbe molto a soggiornare perchè poco dopo venne a fissare suo domicilio in Parma».

1545 e 1546 — «Pomponio perdè sua madre in Correggio nel 1545 e l'anno seguente si obbligò alli 5 gennaio con atto notarile di Pietro Frigeri dipingere tutta la cappella del Corpus Domini nella chiesa di S. Quirino di essa città colla mercede a lavoro finito di 50 scudi d'oro».

1546, 16 febbraio — «Niccolò da Correggio e Battista Merli stipulano con Pomponio Allegri... la dipintura in Duomo della cappella (ora Guzzoni) per lo prezzo di 50 scudi d'oro: opera... imbiancata nel 1741». (Fantuzzi, *Diario correggesco*).

1564 — «...alli 16 di giugno l'Anzianato di Parma commise a Pomponio dipingesse sul muro del Palazzo della Comunità M. V. Incoronata».

Nella allogazione, ricordata nel libro delle ordinanze del Comune, P. è detto ottimo pittore «qui iam designum pulcrum exibuit».

1565, 17 luglio, 20 agosto, 3 settembre — Pagamenti a P. A. in acconto della mercede dovutagli «della pittura dell'Arco della Torre verso la Piazzuola».

1565, 27 settembre — Mandato per il pagamento del resto dovutogli per detta pittura. (Dal volume *Ordinationes Ill.mae Civitatis Parmae*, anno 1565, Archivio Comunale, e dal libro degli Ordini e mandati, ibid.).

1577, 16 luglio — Si nota la spesa per la « carta data a m. Pomponio Dipintor per fare l'ornamento dell'officio di Sua Altezza per conto delli signori Anciani... (Dalle minute delle Ordinazioni del Comune, Archivio Comunale).

1577, 26 luglio — Nella spesa sostenuta dal Comune pel funerale fatto in Duomo per la... principessa (di Portogallo Farnese) eravi compresa la seguente partita:

A M.ro Pomponio da Correggio, Pittore per 31 cartelle all'impresa della Mag.ca Comunità con li motti della sacra scrittura: L. 31

al med.o per l'Epitaffio	»	3
e per l'iscritione sotto la piramide	»	1
e per arme n. 75 a soldi 8 l'una	»	30
e per la tintura di sei quinterni di carta	»	3

(Estratto dal volume delle Ordinazioni comunali dell'anno 1577, p. 167, Archivio del Comune).

1584, 23 giugno — « Item ex Mag.ci Generalis Consilii facultate q. solvat

« D. Pomponio de Corrigio pictori scutos quatuor auri summam librarum viginti octo et sol. octo exigentes pro eius mercede picturae camini rexidentiae Magnif.m Duorum Antianorum versus Plateolam... ». (Volume Ordinazioni, ecc., Archivio Comunale).

All'ultimo di giugno pagava il Comune allo speziale Gaspare da Correggio L. 35 e soldi 10 per mezzo migliaio di foglietti d'oro somministrati al pittore Pomponio che avevali impiegati nell'opera del detto camino.

A P. A. vennero dati pure altri denari per lo stesso lavoro (non è indicata la data del pagamento).

1585, 18 febbraio — « D. Pomponius de Alegris f. q. Dn̄i Antonii viciniae sc̄ti Silvestri testimonio all'atto di ultime volontà del Mag.co Sig.r Flaminio de Soncinis citt.o parm.o... Rog.o del not.o parm.o Francesco Torelli... ». (Archivio Comunale).

1589 — « adi 11 ottobr̄:

« Io pomponio de Correggio pittore confesso haver receuto dal Mag.co Ms. Giacomo Cavicchio lire vinti e otto fr. conto de doi paesi fatti alla compagnia delle cinque piaghe del nostro Signore della disciplina di porta nova in fede de cio ho scritto di mia m̄ā propria e sottoscritto dico L. 28 s.

Io pomponio ho scritto ».

(In Archivio di Stato, carte della già Confraternita delle Cinque Piaghe, man. 9, scritture antiche, dal 1572 al 1696, fasc. 12. Queste note son tratte dalle schede Scarabelli-Zunti).

Meschino pittore, Pomponio nella *Madonna con Gesù e il Battista* della Galleria di Parma (fig. 564) s'industria a imitare gli sfondi boschivi a macchie indefinite di ombra e di luce, i panneggi fluenti, i teneri sorrisi dei volti dipinti dal padre, ma all'ondulazione lineare non sa imprimere un ritmo, all'ombra non sa infonder trasparenze. L'atteggiamento e il tipo della Vergine sono a evidenza copiati dalla *Madonna del Latte* a Budapest, ma il modello era tronco poco sotto l'altezza delle ginocchia, ed ecco Pomponio completar la figura con una posa sgangherata che basterebbe a dimostrare la sua nullità artistica, anche se non vedessimo i due bambini senza collo allungarsi, allungarsi come fossero di pasta, deformandosi, per giungere all'abbraccio.

È facile riconoscere un'opera di Pomponio Allegri in un quadro del museo Condé di Chantilly raffigurante un gruppo di Amoretti, attribuito al Mazzola, e nella *Madonna col Bambino*, intitolata *Mater Amabilis* (fig. 565), già parte della Raccolta Crespi a Milano, anch'essa tratta dalle ultime forme del Correggio, con lo stesso sforzo d'imitazione nel gruppo d'alberi ispirato dalla *Leda* e nel paese scomposto, informe, opera d'imbianchino. La Vergine, smorfiosa, è avvolta a fatica in un farraginoso viluppo di panni, e le carni della tonda testa e delle mani hanno una mollezza sfatta e saponosa che rivela il figlio del Correggio, come tutto quello studio d'imitare all'incirca, superficialmente, la morbidezza pittorica e le grazie del Maestro.

Fig. 564 — Galleria Nazionale di Parma.
Pomponio Allegri: *Madonna col Bambino e San Giovannino.*
(Fot. Anderson).

Fig. 565 — Già nella Collezione Crespi a Milano.
Pomponio Allegri: *Madonna col Bambino.*
(Fot. Anderson).

Un confronto tra il grossolano paesaggio del quadro Crespi e l'informe scenario di rocce, di montagne e di alberi, sparsi

Fig. 566 — Galleria di Francoforte. Pomponio Allegri:
Madonna con Gesù e Giovannino.
(Fot. Bruckmann).

a caso sul piano e come composti di sabbia, nel fondo della *Madonna con Gesù e San Giovannino* nella Galleria di Francoforte (fig. 566), dimostra pittura di Pomponio anche questo quadro,

il cui gruppo, migliore degli altri, sebbene incomposto, forse fu tratto da qualche disegno del Correggio. La testa della Vergine è gonfia, il sorriso diventa smorfia sulle labbra tirate, i corpi dei bambini sono molli sacchi di carne, ma i riccioli nebulosi di Gesù e l'acuto sguardo, il risalto degli occhi tondi, di un nero intenso, pungente, nel chiaror cereo del viso, son troppo vivi riflessi d'arte correggesca, per esser dovuti all'insignificante figlio di Antonio Allegri.

* * *

Prospetto cronologico della vita di Francesco Maria Rondani:

1512, 7 maggio — Testimonio Francesco Maria de Rondanis, figlio di Barnaba della vic.[a] di S. Barnaba (senza titolo di maestro). (Rogito di Gaspare Bernuzzi. A. p.).

1515, 27 aprile — Testamento del sacerdote Giovanni de' Rondani... nel quale chiama suoi eredi universali Francesco-Maria, Tommaso e Giacomo M.[a] de' Rondanini, ecc. (Rogito di Giacomo Balestra). La stessa disposizione testamentaria si trova precedentemente in un testamento del 9 aprile 1504.

1519, 30 novembre — Donazione di terre da parte del sacerdote D. Giovanni de Rondanis al nipote Francesco Maria.

1521, 31 gennaio — F. M. Rondani riceve una parte della dote della moglie Francesca.

1522, 21 novembre — « Francesco Maria Rondani pittore parmig.[o] si obbliga colli Sig.[ri] Fabricieri della Cattedrale dipingere la facciata verso settentrione ascendendo la scala che si va alla cappella di S. Girolamo de' Sig.[ri] Bernieri con la volta e nicchia dell'altare chiamato *del ferro* ov'è... in prezzo di ducati d'oro 120 ». (Rogito di Galeazzo Piazza).

« *Nota.* — Il Sig.[r] Francesco M.[a] Rondani deve dare L. 79 imper. le quali ricevette dalla fabbrica a sconto della mercede per dipingere la nicchia di detta chiesa posta verso la cappella de' Bernieri che non dipinse... ».

1524, 7 marzo — « Debet habere numeratos Francisco Marie Rondano pro insignia SS.^{mi} Dn̄i N. per eum facta in pallatio Domini Gubernatoris vigore duarum policium... ». (Dal Libro verde dei dazi del Comune).

1524, 17 marzo — « ...quod idem Massarius ut supra det et solvat M.^{ro} Francisco M.^{a} de Rondanis pictori libras sexaginta tres et soldos quindecim imper. pro reaptatione Insignie S.^{mi} D. N. fienda in muro pallatii Gubernatoris Parme super platea... ». (Archivio Comunale).

1530, 22 aprile — Nel libro mastro di S. Alessandro (oggi perduto) l'Affò lesse a carte 93 che Francesco Maria Rondani da Parma dipinse la facciata del coro di questa chiesa per scudi d'oro 28..., ecc. (Affò, schede).

1532, 23 marzo — Si dispone, dai deputati eletti dal comune per onorare l'arrivo in Parma dell'imperatore Carlo V che vi era aspettato, siano dati a Fioramonte de Gabrieli, incaricato delle spese opportune, L. 6412 perchè paghi, oltre ai donativi stabiliti, quelli che avevano prestato l'opera loro in detta circostanza e così troviamo in una nota speciale scritti li seguenti nomi di pittori:

...1529...
Francisco Maria dei Rondanis
et socio die 31 octobris... n. 17 s. 2 d.
. . . .

(Estratto dalla Nota inserta nelle Minute delli Ord.^{i} com.^{li} per l'anno 1532, Archivio Comunale).

1536, 9 giugno — Sentenza contro Giacomo Maria Rondani, fratello di Francesco, per aver percosso questi in testa con un calamaio durante una discussione familiare. (Archivio Comunale).

1538, 20 aprile — Il R. figura come compratore dell'ottava parte di una casa posta in Parma nella Vic.^{a} di San Quintino e del Sig. Cosimo della Scala, ecc. (Rogito d'Ilario Balestri, Archivio pubblico).

1539, 23 aprile — Figura come testimone in un atto del notaio F. Sacca.

1541 — Tra gli appunti e ricordi estratti dall'Archivio capitolare del Duomo:

... 1541 die 27 augusti
... item a M.º Francesco Maria depintore per far le teste de li Corpi Santi son per num.º 14 e per un altro tondo de l'Assumptione L. 17 s. 10 d. —

1542 — Giovanni Paolo, figlio di Francesco Maria Rondani e di Francesca sua moglie, nato il 31 dicembre di quest'anno. (Registri del Battistero di Parma).

1545 — « Nella vicinanza di S. Quintino, M. Francesco Maria Rondine d'anni 55, M.na Francesca sua consorte d'anni 41, Catelina sua figliola d'anni 15 – Geromino suo figliolo d'anni 14 – Paulo suo figlio d'anni 3 ». (Ricordo estratto dalla « Descrizione delle bocche umane della città di Parma, 1545 », in Archivio Comunale).

1548, 24 novembre — Il Rondani è ricordato come procuratore di un sacerdote, certo G. Batt. Bianchi.

1550, 17 giugno — È pagato fra i pittori che decorarono gli archi di trionfo eretti in Parma per le nozze di Margherita d'Austria con Ottavio Farnese. (Archivio Comunale).

1557, 20 dicembre — Il R. figura come testimonio in un rogito di Giov. Batt. Zandemaria.

Nei quadri con figure e paesi a duri contorni, lustri, bruniti, come se di legno tirato a lucido, Francesco Rondani unisce elementi dosseschi a elementi tratti dal Correggio, del quale non tenta rendere, neppure nel modo superficiale e volgare di Pomponio Allegri, gli effetti d'atmosfera, andando in cerca, sulle orme di Dosso Dossi,di colori sgargianti, di lumi chiassosi. Nel quadro della chiesa di San Pietro a Modena (fig. 567), la *Vergine col Bambino* in un'aureola guernita di svolazzanti angioletti è imitazione

della *Madonna di San Francesco* a Dresda, ma la testa lignea della madre sotto la lustra vernice, il fantoccetto Gesù, l'aureola elissoidale, arcaistica, lasciano a fatica veder il nesso con l'arte del Correggio, nesso del tutto tronco nelle due figure dei Santi

Fig. 567 — Chiesa di San Pietro, a Modena.
Francesco Rondani: *Madonna col Bambino e Santi.*

Gregorio e Sebastiano, di origine dossesca, come il paese frecciato di luce. La *Madonna di San Francesco,* con una base di angioletti tratta da altre opere del Correggio, è sempre il modello su cui il Rondani stampa il gruppo della *Vergine col Bambino* nella pala della Pinacoteca di Parma (fig. 568), grande oleografia che ripete lo schema della pala di Modena, con un iperbolico allungamento delle immagini dei Santi Girolamo e Agostino, piantati come

Fig. 568 — Pinacoteca di Parma. Francesco Rondani: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

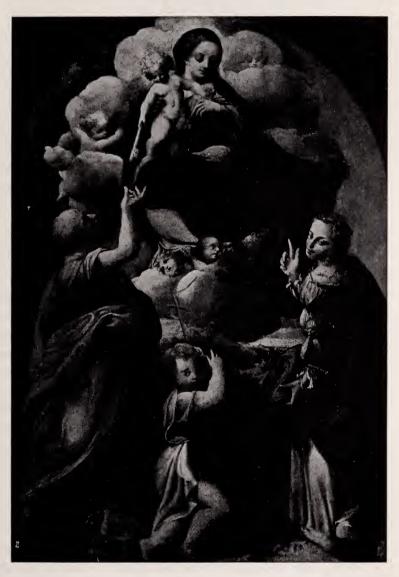



Fig. 569 — Galleria Nazionale di Napoli. Francesco Rondani: Pala d'altare.
(Fot. Anderson).

pertiche sul primo piano. Fra tutte le opere del Rondani la più stretta agli esemplari del Correggio è la pala di Napoli, dove il pittore arrotonda il volto della Vergine, cercando di sfumar ombre intorno ai grandi occhi; copre di ricciute parrucche le teste di Gesù e degli angeli goffamente studiati da quelli che s'arrampicano tra le nubi in San Giovanni di Parma e nel Duomo; sfila e ammorbidisce panneggi e chiome, e si studia di muovere, di torcere, le sue forme impalate, ottenendo un insieme sgangherato e arruffato, dove le nuvole, bolle enormi di cotone, soffocano tutto lo spazio. Nello sforzo di aggirarsi a spira, si storpia l'immagine della Santa, e perfino il volto s'appunta e si deforma, e gli occhi guardano torto (fig. 569).

* * *

Prospetto cronologico della vita di Michelangelo Anselmi:

1522, 21 novembre — Contratto tra i fabbriceri del Duomo di Parma e l'Anselmi «...pro facienda pictura in dicta ecclesia parmae videlicet in cruxeria existente versus meridiem ubi est sita capella R. D.ni Bart.ei Montini excepta nichia capellae predictae d.ni Bar.ei Montini tantum quam non teneatur pingere...» (doveva dipingere tutto il resto della crocera, gettando giù le scritture già esistenti nella volta).

Si convenne: «...quod ipse Michael Angelus pictor antedictus teneatur et obligatus sit... pingere dictam cruxeriam circum circha usque in calcem seu finem vel fundum dicte cruxerie et usque ad archum... ac pingere nichias existentes in dicta cruxeria...» (ciò per 200 ducati d'oro).

1525, 26 agosto — Prende parte alla riunione di una commissione di artisti (tra i quali il Correggio), chiamati a dar parere circa i rimedi alle screpolature verificatesi nella nuova fabbrica della Steccata. È ricordato come M.ro Michael Angelo da Luca.

1526, 8 novembre — Rogito di Bernardo Cocconi. Convenzione de' Signori consorziati rappresentanti la Confraternita di

Sant'Agnese nella Cattedrale di Parma. Fanno accomodamento con il prudente uomo Maestro *Angelo* delli . . . . . f. q. Antonio... per occasione di una pittura fatta di un'ancona ed ornata dal predetto Angelo e per intera soddisfazione si pagano a nome di detta Società per saldo scudi 9 d'oro in oro dal sole ». (Così notava l'Affò nelle sue schede degli artisti parmigiani).

1527, 13 febbraio — Dai registri del Battistero di Parma: « Annibal Valentinus filius Michaelis Angeli de Anselmis et Hippolitae uxoris nascitur XI bapt. XIII februari 1527... ».

1531, 22 novembre — Il Consiglio del Comune di Parma ordina al Massaro del Comune di pagare « ...Michaeli Angelo pictori pro parte picturae vexili magni novi communis panne libras quinquaginta septem et soldos decem imper. ». (Archivio Comunale).

1532, 29 gennaio — Si decide altro pagamento per lo stesso lavoro.

1532, 18 dicembre — Mag.co messer Michelangelo de' Anselmi f. q. D. Antonii della vic.a di S. Prospero testimonio ad un atto del not. Gio. Francesco Baiardi, Arch. Baiardi.

1535, 27 ottobre — Pagamento fatto a maestro Michelangelo Anselmi pittore *insigniarum S. D. N. Papae* (Paolo III) «pro parte mercedis suae scutos viginti auri... ». (Ordinazioni, c. 192).

1536, 12 aprile — « Elargiatur massarius M.ro Michaeli Angelo Anselmo pictori insigniarum S.mi D. N. pro resto et integra solucione mercedis suae scutos triginta auri et in auro a sole, et libras quinque...». (Ordinazioni Comunali, 1536-37).

1536, 24 aprile — « Tribuatque memoratus Massarius... Mag.ro Michaeli Angelo de Anselmis pictori pro mercede sua reaptandi, et pingendi murum existentem sub scuto sive arma S.mi D. N. pict, in muro dicto plateale... ». (Ivi).

1537 — « Item numeravi M.[ro] Michaeli Angelo Anselmo pictori insigniarum S.[mi] D. N. pro resto et integra solutione mercedis sue dicte picture scutos triginta auri et in auro a sole et libras quinque imper. facientes summam ecc. iuxta ordinata per Mag.[cum] generale Consilium vigore mandati facti per D[nos] Antianos rogati per D. Io. Aloysium Amidanum sub die XII aprilis... ». (Archivio Comunale).

1539, 24 ottobre, 23 dicembre — L'Anselmi fa da testimone in atti notarili.

1545, novembre — Michel Angelo Anselimo ([sic]) d'anni 53, mad.[a] Impolita sua consorte d'anni 42... (elenco altri membri della famiglia) abitava nella vic.[a] di San Prospero. (Descrizione degli abitanti di Parma, 1545, Archivio Comunale).

1545, 19 dicembre — Mandato di pagamento di 5 libre e soldi sedici imper. a favore di M. A. Anselmi « pro eius mercede designi per eum facti insigni Ex.[mi] D. N. Ducis ponendi in loco Senatus ejusdem Ex.[mi] D. N. Ducis... ». (Archivio Comunale, mandati anno 1546).

A tale mandato si diede corso solo nel marzo 1546.

1550 — Michel Angelo Anselmi dipinse un gran quadro col *Ratto delle Sabine*, il Gonfalone del Comune colla B. V. Incoronata, l'arme del comune stesso posta al poggiolo del Palazzo Vecchio di Piazza ed un quadro dell'Arco da San Siro eretto per l'ingresso di Madonna Margherita d'Austria, moglie del Duca Ottavio Farnese ». (ms. Archivio Sanvitale: « Relazione delle funzioni fatte dalla Comunità di Parma l'otto giugno 1550 per le nozze ecc. »).

1550, 17 giugno — Figura pagato tra i pittori che decorarono gli archi di trionfo fatti in Parma per le suddette nozze. (Archivio Comunale).

1552, 3 maggio — Testamento dell'Anselmi. (Archivio Pubblico, Parma).

1554, 11 gennaio — Michelangelo degli Anselmi f. q.[m] Antonio, dopo aver acquistato in questo stesso giorno dal mag.[co] Ottaviano di Luca Carissimi una casa posta nella Via di San Nicolò, l'appigiona a Maestro Pellegrino di quondam Pietro de' Cimardi. (Archivio pubblico).

1554, 8 agosto — Codicillo al detto testamento. (Archivio pubblico notarile).

(?) — « Anselmi M. A. aveva dipinto su una parete dell'oratorio della S. Croce un Cenacolo, cosa riputatissima, demolito secondo il Donati nel 1766, ma che era stato coll'altre pitture restaurato poco prima della demolizione dal pittore Antonio Bresciani. (Pezzana, continuazione tomo 7, pag. 671).

Michelangelo Anselmi, venuto da Siena alla scuola del Correggio, e suo collaboratore nella *Visitazione* della Chiesa di Fontegiusta in quella città (fig. 570), ci si presenta come un pittore di pratica al seguito del Sodoma, disponendo avanti a un arcone del Rinascimento, diligentemente disegnato, il suo corteo di cartapesta, senza un accento di luce, una nota vivida che animi la composizione. Nel quadro della Pinacoteca di Parma (fig. 571), raffigurante la *Vergine tra i Santi Rocco e Sebastiano*, la testa patetica del Martire ricorda bensì le sospirose immagini del Sodoma, ma il pittore, abbagliato dalle ultime pale del Correggio, e in particolare dalla pala di *San Giorgio* a Dresda, saetta di riflessi i drappi svolazzanti, le figure contorte, l'arruffato paese, studiandosi di ripetere il frastaglio barocco di linee e di luci composto dal Correggio per le sue ultime pale. Al confronto con la pittura di Siena l'Anselmi ci appare trasformato: l'ordine meticoloso si scompiglia, l'unità della superficie si rompe; le stoffe forman gomitoli, i corpi si torcono, per mettersi all'unisono col guizzo capriccioso delle luci.[1]

[1] È curioso vedere come il Lucchese, educato a Siena, nel dipingere la ruota d'angeli che sorregge il piedistallo di nuvole, ricordi l'*Incoronazione* di Francesco di Giorgio Martini nell'Accademia di Siena.

Nel *Presepe* della Galleria Nazionale di Napoli (fig. 572), l'Anselmi, come tutti i pittori della cerchia del Correggio, tranne Pom-

Fig. 570 — Chiesa di Fontegiusta a Siena. Michelangelo Anselmi: *La Visitazione.* (Fot. Anderson).

ponio, evoca forme dossesche, pur copiando il centro del quadro, e cioè il gruppo della Vergine, Giuseppe, Gesù e gli angeli, e il gruppo dei cherubi tra le nuvole, da una composizione perduta

Fig. 571 — Pinacoteca di Parma. Michelangelo Anselmi: Pala d'altare.
(Fot. Anderson).

del Correggio, di cui si hanno altre copie. La nidiata dei bimbi in primo piano rivela indubbia origine correggesca per la grazia

Fig. 572 — Galleria Nazionale di Napoli. Michelangelo Anselmi: *Presepe*. (Fot. Anderson).

delle movenze, l'atmosfera che l'avvolge tutta impregnata dal riverbero aureo del manto di Giuseppe, e per le due figurette di Giovannino e di un angelo, che escono dall'ombra granu-

losa del Correggio in uno scoppiettìo di scintille d'oro. Il piccolo messo alato che s'avventa dall'alto, e i cherubi che lo seguono in un torrente di zolfo e d'oro, richiamano, come tutta

Fig. 573 — Galleria Nazionale di Napoli.
Michelangelo Anselmi: *Presepe*.
(Fot. Anderson).

l'intonazione aurata del quadro, la *Zingarella* di Napoli. Il copiatore, sebben grossolano, si studia d'imitare anche la grana del colore correggesco nelle foglie grasse intrise d'oro.

In un momento prossimo a questo, e con la stessa grana di colore, il pittore dipinse un altro *Presepe* nella Galleria Nazionale di

Fig. 574 — Galleria Nazionale di Parma. Michelangelo Anselmi: Pala d'altare.

Napoli (fig. 573), accostandosi, nel modellare il volto ossuto e gli occhi pungenti e cavernosi di San Giuseppe, ai tipi del Parmigianino, che all'Anselmi, nella pala della Galleria di Parma raffigu-

Fig. 575 — Duomo di Parma. Michelangelo Anselmi: Pala d'altare.

rante la *Sacra Famiglia con Santa Caterina* (fig. 574), suggerisce pretese di ricercatezze e di vezzi, stucchevoli come sempre quando non le guida la sapienza e l'innato senso di eleganza proprii al loro iniziatore. Proporzioni inverosimili prende la

figura di Giuseppe, nelle stoffe che vorrebbero inguantarla; il volto di Caterina, a forza di affilatezza, si torce; il collo, a forza di allungamento, diviene gozzuto, e la bocca sembra gemere per tutta quella fatica di stirar in lunghezza la fiacca persona. Ancora il Parmigianino è modello all'Anselmi nel disegno paziente, minuziosissimo, del paese che forma sfondo alla pala del Duomo di Parma (fig. 575), dove i due Santi vescovi, con lo sfoggio dei paludamenti suntuosi, le pose angolari, i forti risalti di ombra e luce, richiamano il Dosso. Qui il mutevole pittore, compassato nella *Visitazione* di Siena e nella *Sacra Famiglia* della Galleria di Parma, sbrigliato nella *Madonna coi Ss. Rocco e Sebastiano* del Duomo, muove a danza la Vergine leziosa, il Bimbo, San Sebastiano inchiodato all'albero del martirio.

* * *

Prospetto cronologico della vita di Giorgio Gandini del Grano:

1532, 10 maggio — Giorgio Gandini pittore fu detto del Grano per l'eredità pervenuta alla sua famiglia da Lucrezia f. q. Baldassare del Grano erede del fu Giacomo del Grano.

1532, 24 settembre — Lucrezia nomina suo procuratore « discretum virum dominum Giorgium de Gandinis eius filium presentem et acceptantem » al fine di comporre amichevolmente le differenze che passavano fra lei e ser Baldassare f. ed erede del fu Lodovico del Grano per pretese che questi avanzava sull'eredità di Gio. Giacomo del Grano.

1535 — «Giorgio detto del Grano raro e pregiato pittore... I fabbriceri della cattedrale nostra non esitarono, appena morì il maestro, invitarlo a continuare la pittura della Chiesa loro. Documento autentico abbiamo di ciò nell'atto del 3 (non 31 come erra il Pungileoni) giugno 1535 di Benedetto del Bono, col quale i fabbriceri obbligavano il Gandini a dipinger la cappella grande e la tribuna di essa Cattedrale. Ma l'infelice artefice fu colto dalla morte». (Qui si parla del quadro di S. Michele e accenna ad altri due andati perduti).

Fig. 576 — Galleria Nazionale di Parma. Gandino del Grano: Pala d'altare.
(Fot. Anderson).

1535 — Da una sua nota autografa nell'Archivio della Steccata, scritta il 6 maggio 1535, si rileva che esso Gandini aveva dipinto un Crocifisso « in prezzo di L. 5 imp. per li confratelli di quella v. Congregazione » (v. pure Testi, *La Steccata,* p. 151).

1538 — « Il di lui (Giorgio) figlio Gio. Francesco ebbe a restituire il 5 giugno di quest'anno 350 lire imp. a fabbricieri (del Duomo) come da libri loro rilevasi », e ciò perchè era morto Giorgio Gandini che aveva avuto incarico di continuare la decorazione del Duomo e ricevuto denari.

Accenniamo appena a quest'altro discepolo del Correggio, autore di un'affollata pala di altare nella Galleria di Parma (fig. 576), calligrafo che segna le luci con fili d'oro, e tutto frastaglia, cincischia, arrovella, arriccia nel grande cartoccio della composizione, per trattenerci un po' più a lungo su Girolamo Mazzola Bedoli, suo contemporaneo.

* * *

Prospetto cronologico della vita di Girolamo Mazzola:

1500 circa — Nascita di Girolamo Bèdoli, detto Girolamo Mazzola.

1521 — In quest'anno, durante l'assedio di Parma, Girolamo s'allontana dalla città, insieme col Parmigianino.

1529 — Prende in moglie Caterina Elena, figlia di Pier Ilario Mazzola.

1533, 9 gennaio — Assume di dipingere, insieme con lo suocero, per la Confraternita della Concezione, presso San Francesco del Prato a Parma, la grande ancona d'altare, ora nella Pinacoteca di questa città. La pala, eseguita per intero dal Bèdoli, è la prima a noi nota del maestro. — Con altro contratto della stessa data, Giovan Francesco Zucchi s'impegna d'intagliare e dorare la cornice dell'ancona.

1533, 13 maggio — La Confraternita suddetta sborsa a Pier Ilario Mazzola, per la pala suindicata del Bèdoli, lire 82, soldi 10 e lire 78.

1534, 8 maggio — La Confraternita suddetta sborsa altre lire 81 allo stesso.

1534, 15 maggio — La Confraternita suddetta sborsa altre lire 100 allo stesso.

1534, 4 ottobre — La Confraternita elegge Pier Ilario tra i suoi *sapientes.*

1536 — Girolamo riceve venti scudi d'oro per l'ancona detta di S. Niccolò, dal nome della cappella in San Giovanni Evangelista di Parma, eseguita a istanza di Niccolò Zangrandi.

1538, 5 aprile — È incaricato di frescare la volta e la tribuna maggiore del Duomo di Parma, in luogo del Correggio, venuto meno prima di assolvere al compito di quella decorazione.

1538, 9 dicembre — Girolamo Mazzola riceve dalla suddetta Confraternita un pagamento supplementare di lire 60.

1539, 5 dicembre — È compiuto il pagamento della pala della Confraternita della Concezione con ultime 100 lire imperiali.

1540 — Data del quadro di Girolamo per l'altar maggiore di Sant'Alessandro in Parma.

1542 — Probabilmente colora gli sportelli colossali dell'organo della Steccata, che in quell'anno si adornava d'intagli.

1543, 8 agosto — È presente al contratto dei parenti di Bartolomeo Prati con Prospero Spani scultore di Reggio per la tomba di quel giureconsulto.

1544, 8 luglio — Girolamo, per i parenti del Prati, consegna allo Spani una parte della somma convenuta.

1544 — Riceve un pagamento per la pittura della tribuna della Cattedrale.

1544, 20 settembre — Girolamo e Prospero Spani ricevono un pagamento per la sepoltura di S. Bernardo degli Uberti, vescovo di Parma.

1544, settembre — Pagamento di disegni a Girolamo Mazzola per la sepoltura suddetta.

1544, 26 ottobre — Atto notarile per i patti relativi alla sepoltura stessa da condursi dallo Spani sui disegni di Girolamo.

1545, 6 novembre — Il Comune di Parma gli alloga un gonfalone in tela, sospeso a tre aste, dipinto, dorato e argentato, con lettere messe d'oro, stemmi degli anziani vecchi e nuovi, ecc.

1546, 22 ottobre — Assume di dipingere a fresco il catino, detto ora del Rosario, rappresentandovi la *Discesa dello Spirito Santo* e ornandone la fascia, in Santa Maria della Steccata.

1546, 24 dicembre — Gli vengono date lire 270 imperiali per l'intero pagamento delle ante a monocromato dell'organo e della tavola con la Vergine, San Giacomo, ecc., nella chiesa di San Giovanni.

1547, terzo trimestre — Pagamento a Gerolamo del gonfalone suddetto per il Comune di Parma.

1547, 5 dicembre — Prepara i disegni per la cassa d'organo intagliata e dorata della Cattedrale di Parma.

1549, 25 febbraio — Girolamo rilascia ricevuta del denaro riscosso per il catino della Steccata, suddetto.

1552, 12 aprile — Girolamo dipinge una *Natività* per il cenobio di S. Benedetto di Polirone.

1553, 29 gennaio — Riceve l'ultimo pagamento per gli affreschi del catino suddetto in Santa Maria della Steccata.

1553, 16 marzo — S'impegna a frescare il catino o nicchione a mezzodì in Santa Maria della Steccata, rappresentandovi la *Natività con l'Adorazione dei Pastori.*

1555 — Dipinge la *Città di Parma che abbraccia Alessandro Farnese,* quadro nel Museo di Napoli.

1555, giugno — Stringe accordi con la fabbrica della cattedrale di Parma per dipingere a fresco le « sette crociere della nave centrale ».

1555, 12 luglio — Girolamo si obbliga a dare il disegno per l'ancona colossale d'intaglio che doveva contenere la sua gran tela della *Trasfigurazione,* in San Giovanni Evangelista di Parma.

1555, 2 ottobre — Girolamo si obbliga a dipingere la suddetta *Trasfigurazione,* ora nel coro di San Giovanni.

1556 — Compie la gran tela suindicata.

1556, 17 aprile — Riceve l'allogazione di una tela, per la cappella maggiore della chiesa del Carmine di Parma, e vi figura la *Sacra Famiglia, Santa Caterina d'Alessandria e angioli.*

1556, 24 novembre — Girolamo assume di dipingere la tavola in S. Sepolcro a Parma.

1557, 13 dicembre — Girolamo riceve il pagamento della tela suindicata.

1562, 30 dicembre — Accordo di Girolamo col monastero di San Gio. Evangelista per la pittura di un *Cenacolo* in fondo al refettorio. Ad eseguirla fu aiutato da Leonardo da Monchio.

1562 c. — Pitture negli stilobati dell'organo del Duomo.

1564 — Riceve il saldo del suo avere per il *Cenacolo* suddetto.

1564 c. — Dipinge per il conte Giberto Sanvitale « una tavola con un Cristo morto in braccio alla Madonna in compagnia delle altre Marie ».

1565, 6 giugno — Sentenza dell'auditore Alberghetti in favore di Girolamo Mazzola, il quale reclamava dalla Confraternita della Steccata cinquanta scudi d'oro, come residuo di pagamento per la *Natività*.

1566 — Girolamo è visitato dal Vasari, cui mostra compiuto il nicchione a mezzodì nella Steccata.

1567, novembre — Leva i ponti nella Steccata, e scopre il nicchione.

1569 — Morte di Girolamo Bèdoli, detto Girolamo Mazzola.

Pochi elementi correggeschi si vedono nella prima opera del pittore, databile al 1533, in base a carte d'archivio, tutta dominata dall'arte del Parmigianino: la *Concezione* (fig. 577) nella Pinacoteca di Parma, dove la Vergine, grande figura di maniera, eretta come statua sopra un piedistallo di nuvole, ha sotto di sè una folla animata di belle immagini arricciolate e frastagliate, tra piante e marmi, come brulichìo di fiori bizzarri in un lembo di giardino. L'arte del Mazzola ci si rivela nel suo miglior aspetto in questa composizione paganamente festosa, nello studio di frastagli e di arricciature fitte e minute, che richiamano l'arabesco lineare del Correggio, impreziosito da un segno d'orafo minuto e calligrafico; nelle tinte opaline e delicate che trasformano il quadro in una trasparente maiolica.

Simile effetto di maiolica opalina, e un'affinità anche maggiore col Parmigianino si vedono nel quadro raffigurante la *Madonna e San Bruno*, della Pinacoteca di Monaco (fig. 578). Dal fondo grigio ferro della parete si staccano la porcellana biancorosa delle carni, il biondo dei capelli frizzante di lumi d'oro in minutissime spire, il verde tenue e fresco della tunica e l'azzurro del manto. In un raggio di sole, che dà trasparenza al volto rosato e alla bianca tunica, appare il timido fraticello San Bruno, e sembra prepararsi — un fioretto tra due dita della destra e la sinistra sul cuore — a far la sua dichiarazione alla dama, che, tenendo in mano una rosa, dietro un parapetto fiorito, contempla, disteso

Fig. 577 — Pinacoteca di Parma: Gerolamo Mazzola Bedoli: *Concezione.*

Fig. 578 — Pinacoteca di Monaco:
Gerolamo Mazzola Bedoli: *La Madonna col Bambino e San Bruno.*
(Fot. Bruckmann).

Fig. 579 — Presbiterio del Duomo di Parma:
Gerolamo Mazzola Bedoli : Decorazione della volta.
(Fot. Pisseri).

sui cuscini ridenti d'azzurro e di giallo oro, il bimbo biondissimo e florido, la rosa più bella.

Come il Parmigianino nella chiesa della Steccata, Girolamo Bedoli nel presbiterio del Duomo attesta che in Parma l'arte, fedele ai tipi correggeschi, si è allontanata dallo spirito del

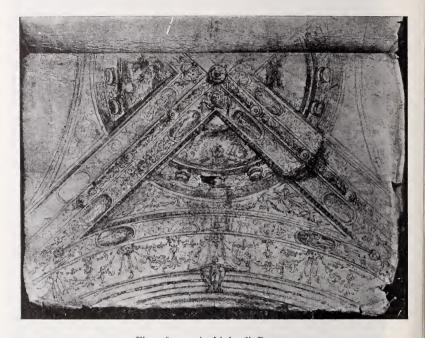



Fig. 580 — Archivio di Parma:
Gerolamo Mazzola Bedoli: Disegno per il presbiterio del Duomo.
(Fot. Pisseri).

caposcuola: sebbene il motivo della balaustra con gli angeli civettuoli ricordi vagamente il Correggio, è distrutto ogni effetto di sfondo aereo dalle stole sovraccariche di ornati, dalla minuta, invadente decorazione lombarda (fig. 579 e 580).

Tra i capolavori del pittore è il trittico della Pinacoteca di Parma (fig. 581-585), ove le linee tortuose del gruppo principale e il gorgheggio delle minute luci sul verde che straripa dal fondo, sono elementi d'arte correggesca trasfusi in una maniera nuova e fiorita. Il gruppo della Vergine con Giovannino e l'angelo

Fig. 581 — Pinacoteca di Parma: Girolamo Mazzola Bedoli: Trittico.
(Fot. Alinari).

Fig. 582 — Particolare del trittico suddetto.
(Fot. Anderson).

Fig. 583 — Parma: Altro particolare del trittico.

Fig. 584 — Altro particolare del trittico.

s'intreccia ai rami, componendo una primaverile siepe, e sembra ricondurci, per il delicato e complesso arabesco lineare, ai giardini paradisiaci del gotico fiorito.

Mentre in quest'opera Girolamo Mazzola Bedoli ci si presenta

Fig. 585 — Pinacoteca di Parma: Parte mediana del trittico.

col talento decorativo di un Cortonese del secolo XVI, nella pala di Sant'Alessandro in Parma (fig. 586), eseguita durante il 1540, e negli sportelli d'organo della Steccata (fig. 587), di circa due anni più tardi, crea un tipo di decorazione ricco, pingue, chiassoso, valendosi, nella prima, di fulgori metallici, nei secondi di grosse colonne tortili, di nicchie con statue parmigianinesche,

Fig. 586 — Chiesa di Sant'Alessandro in Parma:
Gerolamo Mazzola Bedoli: Pala d'altare.
(Fot. Pisseri).

Fig. 587 — Chiesa della Steccata, a Parma:
Gerolamo Mazzola Bedoli: Anta d'organo.
(Fot. Pisseri).

di frutti, di drappi, di floridi fanciulli, tutto in forme erompenti, con vividi sbalzi da ombra a luce e acuti squilli di colore.

Ma il valor cromatico della pittura di Girolamo Bedoli di rado uguagliò le due mezze figure di Santi vescovi (figg. 588 e 589), frammenti di polittico nella Galleria di Parma, lambite da rivoli di luce gemmata, e degne, anche per la sensi-

Fig. 588 — Galleria di Parma:
Gerolamo Mazzola Bedoli: *Sant'Ilario, vescovo di Poitiers.*

bilità pittorica del modellato, di esser messe accanto ai più abbaglianti brani di Dosso Dossi. Finezza cromatica ed effetto decorativo si uniscono per farci dimenticare, nel *Ritratto di Ranuccio Farnese* della Galleria di Napoli, la fiacca modellatura di qualche dettaglio, davanti alla bella immagine di giovinetto dagli occhi trasparenti, e al gran mazzo di piume che sorge dall' elmo e sembra straripar dall' alto in una cascata multicolore.

Sono, queste, opere scelte nell'arte del seguace di Francesco Mazzola e di Antonio Allegri, ineguale artista, che altrove, ad esempio nell'*Annunciazione* dell'Ambrosiana (fig. 590), cade in

una convenzione di facili preziosismi e vezzi. La *Sacra Famiglia con San Francesco*, nella Galleria di Budapest, è pittura pulita, raffinata, preziosetta, che al paragone di quelle del Parmigianino sembra *biscuit* rispetto al marmo. Il Bambino, già vispo giovinetto, pettinato signorino, stende la sinistra a prender le ciliege dalla palma della Vergine, che studia una moina di sorridente languore; San Giuseppe, vecchio ardito, con una testa da

Fig. 589 — Galleria di Parma:
Gerolamo Mazzola Bedoli: *San Martino, vescovo di Tours.*

satiretto, accenna al popolo la manierosa damina. L'*Annunciazione* (fig. 591) della Gallerla di Napoli è tutta sgangherata e scomposta nelle linee e negli effetti di luce; l'*Adorazione del Bambino* (fig. 592), nella stessa Galleria, ha immagini sfatte, come formate della cenere che le colora; nella gran pala con lo *Sposalizio di Santa Caterina* (fig. 593), della Galleria di Parma, l'opera fra tutte più direttamente ispirata dal Correggio per il movimento a gorgo della composizione, le figure vacillano come se il terreno mancasse sotto i loro piedi per terremoto; cadono l'una sull'altra; si sfasciano.

Fig. 590 — Galleria Ambrosiana a Milano:
Gerolamo Mazzola Bedoli: *L'Annunciazione.*
(Fot. Anderson).

Fig. 591 — Galleria Nazionale di Napoli:
Gerolamo Mazzola Bedoli: *L'Annunciazione.*
(Fot. Alinari).

Fig. 592 — Galleria Nazionale di Napoli:
Girolamo Mazzola Bedoli: *L'Adorazione del Bambino.*
(Fot. Anderson).

Fig. 593 — Galleria di Parma:
Gerolamo Mazzola Bedoli: *Sposalizio di Santa Caterina.*

Con l'arte di Girolamo Mazzola Bèdoli si chiude, nella Parma del Cinquecento, la tradizione correggesca. Essa sembra pietrificarsi nell'arte di questo maestro, più schietto seguace del Parmigianino che del Correggio, compositore, nei suoi momenti migliori, di maioliche ammirabili per l'effetto ornamentale delle linee e la trasparenza opalina del colore. A volte, come nei due Santi della Galleria di Parma, Girolamo si abbandona con lirico entusiasmo alla gioia del colore. Ma arduo sarebbe valutare, per le sue ineguaglianze, l'arte del maestro che, dopo il Parmigianino, è il solo degno di non esser confuso con la meschina schiera intenta a travisare e falsare l'arte del Correggio.

BIBLIOGRAFIA

Francesco Mazzola, detto il **Parmigianino.** — Bossi (Benigno), *Raccolta di disegni originali di Filippo Mazzola detto il Parmigianino tolti dal Gabinetto di Sua Eccellenza... conte Al. Sanvitali...*, Parma, 1772; Affò (Ireneo), *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma, 1784; Baldinucci (Filippo), *Francesco Mazzuoli*, in *Notizie*, V, 1817, p. 293; Bresciani (Antonio), *Le favole di Atteone dipinte a fresco in una stanza del Palazzo della casa Sanvitale in Fontanellato da Francesco Mazzola detto il Parmeggianino;* Mortara (Anton Enrico), *Della vita e dei lavori di Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Casalmaggiore, 1846; Sanvitale (Luigi), *Memorie intorno alla Rocca di Fontanellato*, Parma, 1857; Bartsch (Adam), *Peintres ou dessinateurs italiens. Maîtres du seizième siècle.* Première partie: *François Mazzuoli* (Bartsch, *Peintre Graveur*, XVI, 1870); Ronchini (A.), *La Steccata di Parma;* Galichon (E.), *Les Dessins du Parmesan*, in *Gazette des Beaux Arts*, V, 1872; Faelli (E.), *Bibliografia mazzolina*, Parma, 1884; Spinazzola (Vittorio), *Ancora dei quadri del Parmigianino nel Museo Nazionale* (Nota a un articolo di C. Ricci), in *Napoli nobilissima*, III, 1894; Ricci (Corrado), *Di alcuni quadri del Parmigianino già esistenti in Parma*, Parma, 1896; Robiony (Emilio), *La Madonna dal collo lungo del Parmigianino*, in *Rivista d'Arte*, II, 1904, p. 19; Fröhlich-Bum (Lili), *Parmigianino und der Manierismus*, Wien, 1921; Tinti (Mario), *Il Parmegianino*, in *Dedalo*, IV, 1923-24; Lazareff (Vittore), *Un quadro del Parmigianino a Pietroburgo*, in *L'Arte*, 1924, p. 169-71; Copertini (Giovanni), *Il ritratto di Carlo V di Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, in *Cronache d'arte*, II, 1925; Fröhlich-Bum (L.), *Some unpublished portraits by Parmigianino*, in *Burlington Magazine*, XLVI, 1925, p. 87-93. — (*Nota:* Per il Parmigianino, come per gli altri artisti parmigiani, si è fatto ricorso alle schede dello Scarabelli-Zunti, ora nel Museo Reale di Parma. Così pure a Romualdo Baistrocchi [*Notizie dei pittori che lavorarono in Parma*] e al Bertoluzzi [*Descrizione della cappella della Concezione*], mss. nella Libreria Palatina di Parma).

Pomponio Allegri. — Pico (Ranuccio), *Appendice di vari soggetti parmigiani*, 1642, p. 153; Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, VI, 230, 231, 290, 291; Pungileoni, *Memorie istoriche di Antonio Allegri*, I, 128, 261-272; II, 262-270; III, 60-62; Campori, *Lettere artistiche*, p. 280; C. Malaspina, *Nuova guida di Parma*, 1869, p. 28, 87; Meyer, *Künstler-Lexikon;* Notizie mss. nella Biblioteca Palatina di Parma di Lottici e di Scarabelli Zunti, fasc. IV; Ricci (Corrado), *Il Correggio*, London, 1890; Id., *La Carità di Pomponio Allegri*, in *Rassegna d'Arte antica e moderna*, 1920.

Michelangelo Anselmi. — VASARI, *Le Vite,* ed. Sansoni, VI, 485; AFFÒ, *Il Parmigiano Servitore di Piazza;* GAYE, *Carteggio,* II, p. 325; VITALI, *Pitture di Busseto,* Parma, 1819; GUALANDI, *Memorie originali italiane*, S. IV, 51-61; ID., *Nuova Raccolta di lettere;* BERTOLUZZI, *Guida di Parma;* MALASPINA, *Nuova Guida di Parma;* CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi;* D'ARCO (CARLO), *Arte ed Artisti di Mantova,* II, 127; MARTINI, *Correggio,* p. 175, 183; MEYER, *Künstler-Lexikon;* CAMPORI, *Raccolta de' Cataloghi e Inventari inediti;* MARCHESI, *Memorie d'artisti domenicani,* II, 340; *Archivio storico dell'Arte,* VII, 260; *Rivista d'Arte,* IV, 31 e segg.; J. LERMOLIEFF (MORELLI), *Die Galerie zu München und Dresden,* p. 103; RICCI (CORRADO), *Antonio Allegri da Correggio,* London, Heinemann, 1896; ID., *La R. Galleria di Parma,* Parma, Battei, 1896.

Girolamo Mazzola Bèdoli. — BALDINUCCI (FILIPPO), *Girolamo Mazzuoli,* in *Notizie,* VI, 1820; GUALANDI, *Memorie originali riguardanti le belle arti,* serie IV, Bologna, 1843; RICCI (CORRADO), *Di alcuni quadri di scuola parmigiana nel Museo Nazionale di Napoli,* Trani, 1894; TESTI (L.), *Una grande pala di Girolamo Mazzola alias Bèdoli, detto anche Mazzolino,* in *Bollettino d'Arte,* 1908. Cfr. anche ms. citato del Baistrocchi, ms. nella Biblioteca Palatina di Parma, n. 1106 miscell.

V.

PITTORI LOMBARDI DEL CINQUECENTO DOPO L'AVVENTO DI LEONARDO

BERNARDINO LUINI. — Note biografiche. — L'Opera: Il " Cristo deposto " nella chiesa milanese della Passione e l'altro in San Giorgio, antecedenti all'influsso vinciano. — Altri dipinti con timidi accenni a sfumato leonardesco. — Arcaismi del pittore negli affreschi di Santa Maria della Pace, nella pala di Santa Maria di Brera, nella villa della Pelucca. — Esempio tipico di decorazione lombarda: i putti vendemmiatori della Pelucca e la " Deposizione di Santa Caterina " a Brera. — Richiami a vecchie forme nel " Cristo portacroce " del Museo Poldi Pezzoli, nella pala della chiesa di San Magno a Legnano, nella Madonna della Raccolta Hage a Nivaagaard, nella pala Torriani, ecc. — Massima espansione cinquecentesca della forma negli affreschi del Santuario di Saronno.

GIOVANNI ANTONIO BAZZI, DETTO IL SODOMA. — Note biografiche. — Prima opera databile: la decorazione del convento di Sant'Anna in Camprena (1503). — Influssi del Signorelli e del Pinturicchio negli affreschi di Monteoliveto. — Altre forme primitive dell'arte del Sodoma: " Amore e Castità " del Museo del Louvre; la " Carità " del Friedrich's Museum di Berlino; la " Deposizione dalla Croce " dell'Accademia di Siena; la " Santa Famiglia " della Collezione Borgogna a Vercelli. — Sviluppo delle forme giovanili nella " Giuditta " dell'Accademia di Siena; nel " San Giorgio " della Galleria Cook a Richmond; nella " Vergine e quattro Santi " dell'Accademia di Torino; nell' " Epifania " in Sant'Agostino di Siena. — Riflessione di modelli leonardeschi: Frammento d'una " Flagellazione " nell'Accademia. — Fascino di Raffaello sul Sodoma: affreschi nella Farnesina e nell'oratorio di San Bernardo a Siena. — La tavola di San Sebastiano agli Uffizî. — Sfarzosa decorazione lombarda nel Palazzo Comunale e nella chiesa di San Domenico a Siena. — Epilogo.

GAUDENZIO FERRARI. — Prospetto cronologico della vita e delle opere. — Prime pitture di Gaudenzio. — Impressioni dal Perugino e da Leonardo. — Arcaismi dovuti all'ambiente provinciale e studio di amplificazioni cinquecentesche. — Svolgimento dell'arte gaudenziesca nella cappella della " Crocefissione " a Varallo; le " Madonne " di Brera, Crespi e Borromeo; la " Crocefissione " di San Cristoforo a Vercelli; lo " Sposalizio " di Vercelli e di Como; la " Fuga in Egitto " a Como; la " Natività " Holford; affreschi in San Cristoforo di Vercelli e la " Madonna degli Aranci " sull'altar maggiore della stessa chiesa; la " Madonna tra due Santi " della Pinacoteca di Torino. — La cupola di Saronno, esempio tipico di decorazione lombarda. — Esaurimento della foga inventiva di Gaudenzio ne' suoi ultimi anni.

BERNARDINO LANINO. — Prospetto cronologico della vita. — Riflessione delle forme di Gaudenzio nell' " Adorazione del Bambino " per San Cristoforo di Vercelli; nella " Fuga in Egitto " della Cattedrale di Novara. — Individualità più determinata nella pala d'altare del Duomo di Borgosesia. — Affinità col Sodoma negli affreschi di Sant'Ambrogio a Milano. — Arcaismo persistente nell'arte del pittore.

Bernardino Luini nacque probabilmente verso il 1490, non trovandosi di lui opere con sicura data se non nel 1512, quando eseguì l'affresco di una *Madonna con il Bambino e angioli musicanti* per l'Abbazia di Chiaravalle milanese. Poche sono le date certe delle sue opere, secondo le attente ricerche di un illustratore.[1] Nel 1515 dipinse la tavola per Antonio Busti, ora nella Pinacoteca milanese, a decorazione d'una cappella in Santa Maria di Brera; nel 1516 lavorò nella cappella di San Giorgio in Palazzo a Milano; nel 1521 in Santa Corona a Milano e in Santa Maria di Brera; nel 1522 in casa Bacilieri a Lugano. Nell'anno successivo eseguì la pala della chiesa di S. Magno a Legnano, e nel 1525 l'affresco con questa data nel Santuario di Saronno. Nel 1527 dipinse per il convento degli Umiliati, ora a Barlassina, e, sappiamo da note di pagamenti in un registro del santuario di Saronno, qui pure lavorò in quell'anno e nell'anno seguente. A Lugano, per Santa Maria degli Angeli, fece un grande affresco nel 1529 e nel 1530. In quest'anno si trova intento a dipingere per San Maurizio Maggiore di Milano; e nel 1531 e 1532 riceve ancora pagamenti per conto del Santuario di Saronno. Anche il Monastero di S. Maria degli Angeli di Lugano saldò il suo conto alla metà di quell'anno, ma quando il Luini era morto, chè tra il febbraio e il giugno del 1532 avvenne la fine dell'artista lombardo.[2]

Degli scolari di Leonardo in Lombardia parlammo nella quarta parte del settimo volume, tranne di Bernardino Luini, che s'inoltra con le sue opere nel Cinquecento. Ma l'arte di Lombardia fu meno di quanto comunemente si creda trasformata dall'influsso di Leonardo: il Boltraffio, coi suoi schemi compositivi regolati da linee verticali, parallele, mostra di continuare la tradizione lombarda, accentuando il parallelismo del

[1] *Luini* (1512-1532), materiale di studio raccolto a cura di Luca Beltrami, Milano, Allegretti, 1911.

[2] Cfr. G. C. Williamson, *Bern. Luini*, in *Great Master Series*, Bell & Sons, London, 1899; Govan, *Masterpiece of Luini*; Beltrami, sopra citato.

Borgognone sino alla rigidezza; Antonio da Monza, nella pala sforzesca della Galleria di Brera, stampato duramente il volto della Madonna sul tipo della *Vergine delle Rocce*, e gonfiate le gote del fanciullo per accostarlo ai bimbi leonardeschi, dispone le altre figure come assi intorno al trono, rigide, lignee, nere, rievocando le vecchie fisionomie lombarde; Giampietrino richiama, nello sfumato delle carni ceree e nei fondi velati di nebbia, la dolce monotonia delle tonalità borgognonesche, arrotondando e inarcando le forme sugli esempi di Leonardo; Marco d'Oggiono taglia nel legno tonde figure e paesi con montagnole scheggiate, accentua i contorni che il Fiorentino amava disperdere, e sfoggia sovente un grossolano linearismo calligrafico; anche Ambrogio de Predis, collaboratore del Maestro e più vicino a lui di ogni Lombardo, nei ritratti incide sul fondo cupo i profili con precisione e determinatezza medaglistica da cui avrebbe rifuggito Leonardo. L'arte lombarda, che aveva saputo col Foppa creare potenti visioni luministiche, quali il *San Girolamo* di Brescia, tutto bagliori d'argento in un magico paese lunare, e aveva abituato, col Borgognone, il nostro orecchio a dolci cantilene di figure pensose e pallide, di angoli paesistici avvolti di nebbia e di malinconia, non si può dire abbia guadagnato, seguendo le orme di Leonardo.

Soggiogati dal genio, i pittori di Lombardia ripeterono instancabili le forme della *Vergine delle Rocce;* rialzarono alle figure gli angoli delle labbra arcuate dal sorriso leonardesco; ammucchiarono nei fondi rocce immerse nei vapori dell'atmosfera. Ma solo a tali esteriorità si soffermò l'imitazione, incapace di penetrare nell'intimo dello stile vinciano e comprenderne le sottigliezze. Dove l'occhio scrutatore dello scienziato spiegava il movimento dei muscoli, i discepoli addensarono sempre più le ombre già dense del Foppa, per rilevare a bozze le carni, senza giustezza, e dove il geologo indicava le stratificazioni delle rocce, Ambrogio de Predis segnava fratture e smussi, Boltraffio una massa oscura, Bernardino de' Conti schematiche dentellature, il Maestro della *Madonna con le Bilance*, argini di sabbia.

Non fu a Leonardo più accosto degli altri Maestri di Lombardia Bernardino Luini, che nel *Cristo deposto* della chiesa della Passione (fig. 594), antecedente a ogni influsso vinciano, intaglia nel legno figure e paese con l'incisiva grafia di un Sacchi o di un Civerchio, solo manifestando nella cerchia di soavi angioletti che nimba la croce, e nell'immagine del Cristo sorretta da due tenui angeli, uno spirito delicato e mite, di lombardo Francia. Antecedente all'influsso leonardesco è anche il *Cristo deposto*, del 1516, nella chiesa di San Giorgio, composizione affollata e involta nei gorghi di linee cari al Solario. Le figure, adunate sopra un piano, sovrapposte come pietre di muraglia, richiamano le immagini marmoree di Andrea, accarezzate, addolcite da Bernardino Luini, nel gruppo che attornia con dolci movenze femminee il *Cristo morto*. Fedele imitazione dell'arte di Andrea Solario è anche l'*Ecce Homo* della lunetta, tra due aguzzini dall'orrido ceffo, e sulle orme del Solario sono dipinte tutte le scene della Passione nella stessa cappella. La *Madonna del Garofano*, opera primitiva di Andrea, torna al pensiero davanti il bambinetto roseo, appena chiaroscurato, che spicca da una roccia un fiore in un affresco della Certosa di Pavia (fig. 595), mentre l'immagine di Sant'Ambrogio, in un frammento di pala ora nel Museo della Certosa, starebbe senza dissonare dalle altre in qualche polittico del Borgognone, con lievi ritocchi nelle proporzioni allungate e nel paludamento più mosso.

Così sembrano usciti da una pala di Ambrogio da Fossano, per il fine ovale e il delicato pallore del volto, il *Cristo risorto* fra angioletti tubicini, e il puttino in camiciola di velo e vezzo di corallo, in due frammenti degli affreschi provenienti dal monastero delle Vetere alla Galleria di Brera. Dallo stesso monastero provengono due angioletti monocromi, dolcemente chiaroscurati nella penombra di una nicchia mossa da riflessi, accenno a sfumato leonardesco, e una *Madonna in trono*, che, serbando l'oblungo ovale delle figure borgognonesche, ritrae dalla *Vergine delle Rocce* l'illuminazione della chioma sciolta e ricciuta, lo sguardo chino

e il velato sorriso, in una sfumatura di femminilità delicata e tenera propria alle immagini di Bernardino. E anche qui, nelle

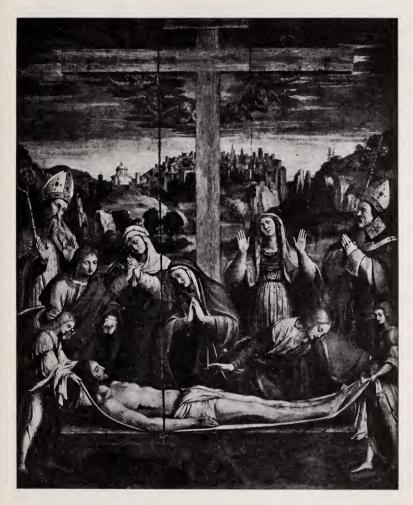



Fig. 594 — Chiesa della Passione a Milano. B. Luini: *Deposizione dalla Croce.* (Fot. Anderson).

piegoline della tunica, nei contorni del manto segnati da un fil di luce, nell'arco nitido delle sopracciglia, persiste un'accurata grafia, che dimostra come l'influenza di Leonardo non penetri, nelle

opere del Luini, oltre la bella superficie. L'antica tradizione lombarda vive ugualmente nel paese fresco e leggiero, con mazzi

Fig. 595 — Chiesa della Certosa, presso Pavia. B. Luini: *Madonna.*
(Fot. Alinari).

d'alberi segnati da tratti minuti e rapidi alla maniera nordica, che è sfondo tipicamente luinesco alla *Madonna con Gesù e*

Fig. 596 — Galleria di Brera. B. Luini:
Madonna col Bambino e San Giovannino.
(Fot. Anderson).

Giovannino, portata a Brera dall'Ospizio dei Certosini in Milano. La pittura (fig. 596), copia libera della *Sant'Anna* del Louvre, è perciò appunto chiara prova della distanza del maestro lombardo dallo spirito dell'arte leonardesca.

Pittore arcaistico si palesa il Luini ornando, nella chiesa di Santa Maria della Pace, la volta della cappella di San Giuseppe

Fig. 597 — Galleria di Brera. B. Luini: Decorazione di volta. (Fot. Alinari).

(fig. 597), ricomposta per la Galleria di Brera, con figure di angioloni piantate sull'orlo degli spicchi e una decorazione affatto superficiale di angeli e serafini, senza il minimo tentativo di struttura compositiva o di sfondo aereo. Nello stesso convento di Santa Maria della Pace era la *Madonna col Bambino e due Santi e una committente* (fig. 598), tra i capolavori del Luini, per la squisita delicatezza del colore intonato su un'armonia di bigi e di rosei, del modellato cereo, facile e soave.

Del 1521 è la pala, già in Santa Maria di Brera, oggi nella Pinacoteca (fig. 599), e ancora è composta sul tipo delle vecchie pale lombarde, con le immagini adunate in una cappella quadra, schema rettilineo di architettura e figure. E nell'*Incoronazione di spine* della Biblioteca Ambrosiana (fig. 600), davanti un cortinaggio disposto alla maniera toscana, Cristo

Fig. 598 — Galleria di Brera in Milano. B. Luini:
La Vergine col Bambino, due Santi, e una committente.
(Fot. Anderson)

e i manigoldi sono stampati sulle forme di Andrea Solario, e le teorie di devoti sembran venuti da una pala del Borgognone a inginocchiarsi nei vani del colonnato che divide la scena arcaisticamente, come in scomparti di trittico.

Non smentiscono l'ingenuità di Bernardino Luini compositore i frammenti degli affreschi dipinti nella villa della Pelucca presso Monza, ora divisi tra Brera, il Louvre e altre gallerie: basti vedere, nel *Banchetto avanti il passaggio del Mar Rosso* (fig. 601),

Fig. 599 — Galleria di Brera. B. Luini: *Madonna col Figlio e Santi.*
(Fot. Alinari).

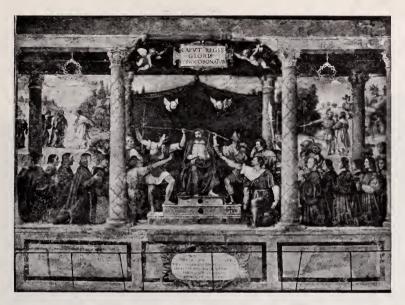



Fig. 600 — Biblioteca Ambrosiana in Milano. B. Luini: *Cristo incoronato di spine.* (Fot. Alinari).

Fig. 601 — Galleria di Brera, a Milano. B. Luini: *Convito degli Ebrei avanti il passaggio del Mar Rosso.* (Fot. Anderson).

gli Ebrei, in linea come pali di siepe sul primo piano, rosicchiare impacciati ossa grosse come i bastoni di pellegrino che tengon fra le mani, o volgere l'occhio al campo liscio del Mar Rosso (fig. 602), ove s'incassano, come fra assicelle di legno, stinchi e

Fig. 602 — Galleria di Brera. B. Luini:
L'esercito di Faraone distrutto dal Mar Rosso.
(Fot. Alinari).

braccia e teste galleggianti. In pieno Cinquecento, il Luini continua a piantar le figure come bastoncelli nei campi di chiaro e delicato colore, tutti verdi di praterie stinte e veli di rosee aurore. Qualche brano di paese nei fondi, specialmente quello

LUINI: *Madonna col Bambino e Santi*, nella R. Galleria di Brera a Milano.

Ne è parola a pag. 748.
In nero a pag. 749.

dietro le figure che raccolgon la manna (fig. 603), con pittoreschi casolari sfarinati come di neve, incanta i nostri occhi per l'ingenuo carattere macchiettistico di tradizione lombarda; e tra le creazioni maggiori del Luini sono alcuni dei putti che sbucan sorridendo dai pampini (fig. 604), nelle lunette della Pinacoteca di Brera, del Museo Condé di Chantilly, della Galleria Wallace

Fig. 603 — Galleria di Brera. B. Luini:
Paese nell'affresco raffigurante la *Caduta della manna.*
(Fot. Anderson).

di Londra, del Museo del Louvre, volta a volta ricordandoci Leonardo, il Bramantino o le vecchie forme lombarde.

Gentile pittore, ma scarso di fantasia, monotono nelle invenzioni, incapace di crearsi uno stile, Bernardino dà prova di talento decorativo, figurando il gruppo degli angeli che depongono Santa Caterina nell'adorno sarcofago, in un affresco ora a Brera, già sulla porta della cappella (fig. 605). Il Luini ci appare fratello al fantasioso Omodeo nel disegnare il delicato frastaglio del manto intorno alla Santa distesa, e le grandi ali degli angeli spalancate sopra l'esile salma.

Fig. 604 — Galleria di Brera. B. Luini: Putto.
(Fot. Alinari).

Fig. 605 — Galleria di Brera. B. Luini:
S. Caterina messa nel sepolcro dagli angeli.
(Fot. Anderson).

Agli affreschi della Pelucca o a quelli provenienti forse da Casa Rabia al Museo di Berlino, risponde una testa di fanciulla nella Raccolta Wallace, dipinta a fresco, leggiadrissima per la rosea luce delle carni e l'azzurrino spolverato di roseo della veste, sul paese verde chiaro, sul cielo rosa d'aurora striato di verde.

Inutile indugiarsi sulle innumerevoli opere del Luini, che, nella piena maturità, dipingendo il *Cristo portacroce* del Museo Poldi Pezzoli (fig. 606), si presenta ancora come un Solario addolcito e cereo, e nel 1523, componendo la pala della chiesa di San Magno in Legnano, colloca i Santi e la Vergine nelle aperture di un esile edificio lombardesco, e finti rilievi raffiguranti *Cristo disteso sulla Croce, Cristo deposto nel sepolcro,* la *Resurrezione,* i *Pellegrini in Emmaus, Santi* e *Cristo sul sarcofago,* entro gli specchi dello zoccolo e le basi degli adorni pilastrini, prolungati dal pennello sino alla cimasa, ad inquadrare l'Eterno che vi s'affaccia tranquillo e bonario come nelle opere del Borgognone. Dalle pale venete, forse col tramite del Solario, modello al Luini per la figura del Battista,[1] il pittore ha tratto il motivo degli angioletti che s'affannano a suonare il flauto ai piedi del trono, nel vivido campo mediano.

Ancora l'Eterno del Borgognone in una corona di angioletti si vede nello scomparto centrale della pala Torriani, ora nella collezione milanese della famiglia Gallarati Scotti (fig. 607), tra i più gentili fiori dell'arte luinesca per la grazia arcaistica delle forme oblunghe, del gruppo annidato nel folto verde dei colli. Il sorriso delle figure di Leonardo, rispecchiandosi sul volto della Vergine e del soave angioletto, assume la mite grazia del Luini. I Santi, che emergono dalla penombra di una nicchia a specchi di marmo scuro, come diafani gigli, rievocano ancora, arrotondati, ammorbiditi, i vecchi tipi del Borgognone, diffusi

---

[1] Ancora nell'ultimo periodo, in un quadro che segna il massimo sviluppo plastico della forma luinesca, la bella *Madonna* della Collezione Hage a Nivaagaard (fig. 608): modello al Luini è la *Vergine dal cuscino verde* di Andrea Solario, cui l'opera deve l'insolita vivezza.

Fig. 606 — Galleria Poldi Pezzoli a Milano. B. Luini: *Cristo portacroce.*
(Fot. Anderson).

Fig. 607 — Raccolta Gallarati Scotti, a Milano. B. Luini: *Madonna*.
(Fot. Anderson).

nella predella, ove anche il parallelismo delle linee (fig. 609), e i pacifici angoli di paese, sono indizio del tenace involontario aderire di questo seguace di Leonardo alla tradizione lombarda

Fig. 608 — Raccolta Hage a Nivaagaard. B. Luini: *Madonna.*

del Quattrocento. La scena di martirio della predella (fig. 610) è tra le migliori cose del Luini, per la delicatezza della figura di adolescente, cerea nel camice bianco, e la levità delle due macchiette abbozzate in distanza, nel paese fiorito di luce, sul chiaro cielo. Con rapidità corsiva sono schizzate le figurine di armigeri

Fig. 609 — Raccolta Benson, a Londra. B. Luini: Particolare di predella.

Fig. 610 — Raccolta Benson a Londra. B. Luini:
Particolare della predella suddetta.

Fig. 611 — Raccolta Benson, a Londra. B. Luini: Particolare della predella suddetta.

sulla barca, in un altro delizioso angolo paesistico della predella, tipico brano di pittura lombarda (fig. 611). Anche il quadretto

Fig. 612 — Museo Filangieri a Napoli: *Madonna col Bambino e la suora committente* (Fot. Alinari).

della *Vergine con Gesù e suor Alessandra Bentivoglio,* nel Museo Filangieri di Napoli (fig. 612), di stampo leonardesco e raffi-

nato nelle gradazioni del chiaroscuro, è tipicamente lombardo per lentezza di gesti, raccoglimento claustrale, sensibilità pittorica di luci e d'ombre nel minuto fogliame di un boschetto, sulla romantica stradicciola campestre.

Tra le più note opere del Luini è il ciclo d'affreschi nel Santuario di Saronno: la *Disputa di Gesù nel Tempio* e lo *Sposalizio*

Fig. 613 — Santuario della Vergine a Saronno.
B. Luini: *Sposalizio della Vergine.*
(Fot. Brogi).

della Vergine (fig. 613), sotto l'arco d'ingresso al presbiterio; la *Presentazione al Tempio* e l'*Adorazione de' Magi* (fig. 614), nel presbiterio; Sibille nei pennacchi; figure d'angeli e di sante nel coro. La forma ha raggiunto la sua massima espansione cinquecentesca; i tipi tratti da Leonardo sono frequenti nelle teste accarezzate, con riccioli a spira, vaghissime per il morbido pallore appena sfiorato di roseo; anzi, la testa affilata di un giovane re è copia fedele dell'angelo di Leonardo nella *Vergine delle*

Rocce, ma anche qui la composizione metodica, retta da parallele, dimostra che l'arte del Luini si svolge come un fiume pla-

Fig. 614 — Santuario della Vergine a Saronno. B. Luini: *Adorazione de' Magi.* (Fot. Brogi).

cido e tranquillo, uguale nel suo corso anche quando scorre in letto più ampio, mai agitato dalle nuove aure spiranti di Toscana. Il colore è delicato come soffio, nell'angelo che, sulle pareti del

coro, tiene la navetta dell'incenso in una mano e con l'altra agita il turibolo. L'intonazione delle carni si fa pallida, esangue; tutta la vita si raccoglie nelle pupille e nelle labbra color di fragola,

Fig. 615 — Già nella Raccolta Layard a Venezia. B. Luini: *Madonna.* (Fot. Alinari).

semiaperte. L'altro, che porge le ampolle, è invece colorato dal primo lume dell'aurora, di un rosa tenue: le ali cilestrine sfuman nel bianco; languono nel volto gli occhi dall'iride di perla, dalle palpebre leggermente arrossate; le ampolline, sul piatto d'oro,

son bolle di luce. Lo sguardo, il respiro della bocca schiusa, la delicatezza del volto affilato, il chiaror d'aurora delle carni sul fondo cupo, ne fanno una cosa celeste.

Davanti a quella immagine, come davanti alla *Madonna* già

Fig. 616 — Galleria Poldi Pezzoli a Milano.
B. Luini: *Sposalizio di S. Caterina.*
(Fot. Anderson).

nella raccolta Layard (fig. 615), fiore di femminilità, allo *Sposalizio di Santa Caterina* nella Galleria Poldi Pezzoli (fig. 616), al piccolo *San Giovanni Battista* dell'Ambrosiana (fig. 617), con la dolcezza delle tinte basse, delle luci perlate, con la letizia dell'affettuoso sorriso, e più davanti ai brani citati della predella

Benson, alle fresche impressioni di paese, si è tratti ad amare l'arte del Luini, che è monotona e limitata, ma nella limitazione sa esprimere il suo cuore. Il putto dell'Ambrosiana è tra le più diligenti imitazioni da Leonardo, come una vellutata *Madonna* della Raccolta Wallace, e una *Salomè* nel Museo del Louvre (fig. 618), in note dominanti, quasi monocrome, di verde oro

Fig. 617 — Galleria Ambrosiana. B. Luini: *San Giovannino.* (Fot. Alinari).

sull'ombra del fondo. Rare volte il Luini si è accostato allo spirito di Leonardo come in questo dipinto del Louvre, ove la donna dal volto fine, e la testa del Battista, sembrano vedute traverso l'acqua verde di uno stagno.

Ma come già notammo, sono, queste, eccezioni nell'arte del gentile Maestro, che, tracciatasi fin dalla giovinezza la sua orbita, non ne uscì più: parato con gravità, bene ordinato, terso d'ogni

Fig. 618 — Museo del Louvre. B. Luini: *Salomè.*
(Fot. Alinari).

macchia, atteggiato con ogni garbo, stette chiuso nella sua casa alabastrina, dove una gran quiete si spandeva sonnolenta sugli antichi eroi e sui santi del Paradiso.

* * *

Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma,[1] figlio di Giacomo, calzolaio, nato a Vercelli nel 1477, fu nella bottega dello Spanzotti dal 1490 fino al 1497. La sua attività pittorica si svolse quasi per intero a Siena, ove si stabilì a ventitre anni circa e sposò, il 28 ottobre del 1510, Beatrice, figlia di Luca de' Galli.[2] La più antica data che si riferisca alla sua opera è il 10 luglio 1503, quando il Bazzi strinse contratto con fra Andrea Cossa per le pitture da eseguirsi su due facciate del refettorio di Sant'Anna di Camprena: «...videlicet, tre lunecte nel frontespicio de la porta; zoè, sopra la mensa del abbate ci depegnerà lo miraculo che fa Cristo nostro Signor nel deserto de la multiplicatione de cinque pane in società de 5000 homini, et che la pegnerà bella, ponendoce omne sua diligentia et studio. Et sopra la porta del dicto refectorio, da la parte de dentro, depegnerà tre altre lunecte, con una penta in mezo, zoè la deposicione de la croce con le figure condecente ad ipso misterio: et a le altre lunecte depegnerà, ad la una, nostro patre sancto Benedicto con alcuni frati retracti del proprio, et a l'altra lunecta depegnerà sancta Anna, puro con alcuni frati del medesimo modo, con li payse et prospectivi belli et laudabili infra alcuna storia, como a l'altra condecente. Et più deve pegnere le spallere intorno del refectorio, sopra le spallere de legname in tanta alteza, quanto resta lo muro, socto le finestre, con li tituli del monastero, de l'ordini, tanti quanti ce ne andranno, belli et laudabili, como de sopra è dicto... ».

---

[1] Cfr. sul Sodoma: BRUZZA (P. L.), *Notizie*, Torino, 1862; FRIZZONI (GUSTAVO), in *Zeitschr. f. b. K.*, 1874; FISCHER (R.), in *Kunst u. Künstler* del DOHME, 1878; PRIULI-BON, *Sodoma*, Bell, 1900; FACCIO (CESARE), *G. A. Bazzi*, Vercelli, 1902; LUGANO (DON P.), *Il Sodoma e i suoi affreschi a Sant'Anna di Camprena*, in *Bull. senese di Storia patria*, IX, 2, 1902; HOBART CUST, *G. A. Bazzi, detto il Sodoma*, 1906; GIELLY, *Sodoma*, in *Maîtres d'Art*, Plon; EMIL JACOBSEN, *Sodoma und das Cinquecento in Siena*, Heitz, Strassburg, 1916.

[2] Ne ebbe due figli: Apelle, nato il 29 agosto del 1511, Faustina, nata il 16 agosto del 1512, e sposa al pittore Bartolommeo Neroni, detto il Riccio.

Il Sodoma fu probabilmente due volte a Roma, la prima dopo le pitture in Monteoliveto Maggiore, e cioè verso il 1508, quando, per commissione di Papa Giulio, dipinse in Vaticano, la seconda dopo il 1513, quando lavorò alla Farnesina per Agostino Chigi. « E perchè Pietro Perugino, che dipigneva la volta d'una camera che è allato a torre Borgia, lavorava, come vecchio che egli era, adagio; e non poteva, come era stato ordinato da prima, mettere mano ad altro; fu data a dipignere a Giovann'Antonio un'altra camera, che è accanto a quella che dipigneva il Perugino. Messovi dunque mano, fece l'ornamento di quella volta di cornici e fogliami e fregi; e dopo, in alcuni tondi grandi, fece alcune storie in fresco assai ragionevoli. Ma perciocchè questo animale, attendendo alle sue bestiuole ed alle baie, non tirava il lavoro innanzi; essendo condotto Raffaello da Urbino a Roma da Bramante architetto, e dal Papa conosciuto quanto gli altri avanzasse, comandò Sua Santità che nelle dette camere non lavorasse più nè il Perugino nè Giovann'Antonio, anzi che si buttasse in terra ogni cosa. Ma Raffaello, che era la stessa bontà e modestia, lasciò in piedi tutto quello che aveva fatto il Perugino, stato già suo maestro; e del Mattaccio non guastò se non il ripieno e le figure de' tondi e de' quadri, lasciando le fregiature e gli altri ornamenti, che ancor sono intorno alle figure che vi fece Raffaello; le quali furono la *Justizia*, la *Cognizione delle cose*, la *Poesia* e la *Teologia* ».[1] Aggiunge il Vasari che Agostino Chigi molto si divertiva del temperamento bizzarro di Giannantonio, il quale « ebbe sempre l'animo alle baie, e lavorò a capricci, di niuna cosa maggiormente curandosi che di vestire pomposamente, portando giubboni di broccato, cappe tutte fregiate di tela d'oro, cuffioni ricchissimi, collane, ed altre simili bagatelle, e cose da buffoni e cantambanchi: delle quali cose Agostino, al quale piaceva quell'umore, n'aveva il maggiore spasso del mondo ».[2]

---

[1] Giorgio Vasari, *Le Vite*, edizione annotata dal Milanesi, vol. VI, pag. 385.

[2] Ib., pag. 386.

Di ritorno dal primo viaggio a Roma, il Sodoma si obbliga, il 9 novembre 1513, a dipingere la facciata della casa di Agostino de' Bardi, o un quadro d'altare; il 22 giugno del 1515 l'Opera del Duomo gli commette i modelli per due Apostoli da gettarsi in bronzo. Del 1518 sono gli estratti dei conti di spese relativi alle pitture eseguite dal Bazzi nell'oratorio della Confraternita di San Bernardino, e cioè la *Presentazione della Vergine al Tempio*, l'*Incoronazione*, le immagini dei *Santi Francesco, Ludovico* e *Antonio*; il pagamento dell'*Assunta* è segnato molto più tardi, il 6 giugno del 1532; nello stesso anno 1518 il Vercellese dipinge una *Lucrezia* donata al Papa Leone X, che lo nomina cavaliere; e scrive due lettere, entrambe il 3 di maggio, a Francesco Gonzaga, marchese di Mantova, e ad Alfonso d'Este, duca di Ferrara, per offrir loro una pittura, ad Alfonso un « San Giorgio a cavallo quando amazò la Vip.ª », commessogli dal suo ambasciatore tempo addietro, « essendo io con la Santità di Papa Leone a Fiorenza ». Il quadro è pronto « et tengholo ad instantia di quella ».

Sette anni dopo, il 3 maggio del 1525, la Confraternita di San Sebastiano in Camollia commette al Sodoma un gonfalone: « Da un lato un Sa' Bastiano leghato a un arbolo con quatro che lo saettino e un angiolo che lo coroni; con e paese e colori fini e oro secondo richiede, a giudizio di buoni maestri e da l'altro lato la Nostra Dona col suo figliolo i' colo e San Rocho e Sa' Gismondo con 2 battenti e colori fini, sicondo che richiede ».[1] Il 4 settembre del 1527 valuta le pitture eseguite dal Beccafumi per messer Francesco Petrucci; l'anno seguente dipinge nella cappella di Santa Caterina in San Domenico; al 1529 risalgono note di stime e di pagamenti per le pitture nella Sala del Mappamondo in Palazzo Pubblico;[2] agli anni 1528 (12 settembre), 1531 (12 giugno), 1532 (3 aprile), 1534 (23 giugno), appartengono i documenti

---

[1] Il Milanesi, nelle note alla *Vita* del Vasari, osserva che la *Resurrezione*, dipinta nelle sale terrene del Palazzo, può datarsi al 1535, quando era camerlengo del Concistoro Giovambattista Giacomo Tondi, di cui si vede lo stemma in basso alla pittura.

[2] Il gonfalone « che lui ci à fatto più tenpo fa » è pagato al Sodoma il 6 novembre del 1531.

riguardanti la porta di San Viene (porta Pispini) e l'affresco ivi compiuto dal Bazzi.[1]

Il 6 marzo del 1536 è commessa la pittura sopra l'altare della Cappella di Piazza al Sodoma, «el quale sia tenuto e obligato dipegnarvi una Nostra Donna in mezzo, e da' lati li quattro Advocati della Città, e da Capo dove è il frontespitio, un Dio Padre »... « el quale promette e s'obliga di dare finito il detto altare con dette figure a Santa Maria d'Agosto prossimo anno MDXXXVII, per prezo de scudi sessanta ». Ma solo il 13 agosto del 1539 Giacomo Quinto, principe di Piombino, consente a congedare il Sodoma, più volte sollecitato nei due anni precedenti a tornar in Siena per attendere alla Cappella di Piazza. Il Principe si scusa presso la Signoria senese d'aver trattenuto così a lungo il pittore, e la prega di accoglierlo « con grata fronte ».

Al 13 ottobre del 1536 risale l'arbitrato di Vannoccio di Paolo Biringucci, in una vertenza fra il Sodoma e Giovanni e Arduino Arduini, cittadini senesi, per la tavola dell'*Adorazione de' Magi* nella chiesa di Sant'Agostino, da questi commessa Giudica che gli Arduini abbiano interamente pagato la tavola e « tutto che havesse facto in la cappella »; ma li condanna a restituire al Sodoma un tondo dipinto da lui » (*la Vergine, S. Elisabetta e S. Giuseppe*) « ...con tutti li suoi fornamenti; cioè el festone dorato, nel essere che si trova ». A sua volta il Sodoma dovrà dare agli Arduini sette scudi. Nel 1537 il pittore adorna la sala dei Signori della Biccherna in Palazzo Pubblico con una *Madonna tra Santi;* nel 1542 compone una pala d'altare per la chiesa di Santa Maria della Spina, ora nell'Accademia di Belle Arti a Pisa.[2] Durante l'agosto del 1545 Pietro Aretino scrive al Sodoma: « Io nello aprir de la lettera mandatami, leggendoci insieme il vostro nome col mio, così me ne risentì sin' nelle viscere, come se noi ci fossimo l'un l'altro di presente abbracciati con quel cor-

---

[1] Nel 1530 dipinge la cappella degli Spagnoli in Santo Spirito, nel 1534 il *beato Bernardo Tolomei* nella Sala delle Balestre in Palazzo pubblico, nel 1535 la *Resurrezione di Cristo* della Pinacoteca di Napoli, segnata Jo. Ant. Aeques. Ve. Auct. F. 1535.

[2] Il 16 maggio del 1543 l' operaio di Santa Maria della Spina paga 33 scudi d' oro al Sodoma per il quadro.

diale affetto d'amore, con che ci solevano abbracciare, *quando Roma, et la casa d'Agostin' Chisi cotanto ne piacque* ».

Il 14 febbraio 1549 muore, come risulta da una lettera scritta il 15 febbraio di quell'anno da ser Alessandro Buoninsegni a suo fratello Bernardino, ambasciatore a Napoli.[1]

Prima opera databile del Sodoma è la decorazione del refettorio nel monastero di S. Anna in Camprena, commessagli nel 1503. *Sant'Anna con la Vergine e Gesù, adorata da due monaci benedettini* (fig. 619), appare sopra uno sfondo paesistico disegnato a tratti minuti, alla maniera lombarda; dell'educazione vercellese è qualche traccia appena nelle figure tozze, massicce, appesantite dall'ombra. Queste forme di stucco o di legno, turgide e rigide, con lineamenti marcati, e il grande loggiato con arco trionfale, mostrano la pretesa del pittore a effetti grandiosi, cinquecenteschi, mediocremente ottenuta.

Le ombre meno intense, la solidità delle forme squadrate, la precisione dei grossi contorni ci fanno meglio apprezzare l'arte del Sodoma nell'affresco di *San Benedetto, circondato da monaci dell'ordine e benedicente il frate che tiene la regola* (fig. 620), organica e misurata composizione, ove le figure si presentano in un festoso loggiato lombardo e monellucci con ali d'angelo giocano a legar festoni e a scavalcare il parapetto del terrazzo. Si ha l'illusione di esser davanti all'opera di un continuatore del Civerchio, più riquadrato e costrutto, nonostante una palese imitazione umbra negli sguardi dolciastri dei monaci, che si piegano ai lati del Santo suggerendo la curva di due ali, come si vede nella *Comunione degli Apostoli* e in una pala del Signorelli a Cortona. Anche i panneggi, a pieghe larghe e robuste, dimostrano l'impressione fatta dagli affreschi di Luca a Monte Oliveto sul pittore ancor giovane. Le teste dei frati sono tutte ritratti, arcigne o maliziose: uno dei giovani presso Benedetto guarda di sottecchi, sornione.

---

[1] « Il cav. Sodoma questa notte si è morto ».

Fig. 619 — Convento di S. Anna in Camprena, presso Pienza
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: Affresco.
(Fot. Lombardi).

Fig. 620 — Convento di S. Anna in Camprena, presso Pienza.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: Affresco.
(Fot. Lombardi).

Più si rivela l'influsso umbro nella *Deposizione* (fig. 621), ove sostituisce il lombardo schermo d'alberi un dolmen addossato al gruppo di figure fosche, grossolane, deturpate da ombre. L'immagine di San Giovanni con le dita intrecciate è trasportata

Fig. 621 — Convento di S. Anna in Camprena, presso Pienza.
G. A. Bazzi, d.° il Sodoma: *Pietà*.
(Fot. Lombardi).

di peso da una *Crocefissione* del Perugino, in un angolo di questo quadro, ove la posa dondolante non trova più appoggio nella figura della Vergine e nella Croce. L'immagine stessa, gozzuta, informe, con ispide ciocche al vento, sembra una parodia dei preziosi tipi perugineschi.

Ancora il Perugino e il Pinturicchio sono modelli al Sodoma nel corteo di *Cristo che benedice i pani* (fig. 622): la quadrata testa di San Pietro richiama il Signorelli; un volto di apostolo nell'ultima schiera ha la sagoma appuntita delle figure di Defen-

Fig. 622 — Convento di S. Anna in Camprena, presso Pienza.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: Affresco.
(Fot. Lombardi).

dente, e alla maniera di Defendente son lumeggiati di filigrane metalliche i cincinni del peruginesco Giovanni.

Le stesse tendenze si notano negli affreschi di Monteoliveto, ove l'*Incoronazione* (fig. 623) evoca forme lombardo-piemontesi

Fig. 623 — Convento di Monteoliveto, presso Siena
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *L'Incoronazione della Vergine.*
(Fot. Anderson).

nella Vergine dal volto rotondo, dalla testa piatta, affine ai tipi del Lanino, e la dolcezza mistica dell'Umbria traspare dai lineamenti del Redentore. Il *Cristo portacroce* (fig. 624) della stessa chiesa, esausto e livido, come già preda alla morte, in contrasto col ceffo brutale dell'aguzzino, porta l'impronta dell'educazione piemontese, mentre gli affreschi della vita di San Benedetto sono imbastiti sopra schemi signorelliani e umbri, spesso non compresi, disordinati, scompigliati dal Vercellese. Il Signorelli, iniziatore del ciclo di affreschi relativi alla vita del Santo nel Monastero di Monteoliveto, dettò leggi al pittore, obbligandolo a esprimersi con forme straniere al suo luogo di origine. Dappertutto è chiaro lo studio di accostarsi al grande modello: la disposizione delle figure nell'affresco di *San Benedetto che fa scaturir l'acqua dal monte* è tratta dal Signorelli; la testa del manigoldo nel *Miracolo di San Benedetto che libera con lo sguardo un contadino legato*[1] è simile a quella di uno scherano al seguito di Totila, negli affreschi del Cortonese; la testa bronzea dello scalpellino nella scena dell'*Edificazione dei dodici monasteri* richiama forme di Luca; uno dei monaci a convito, nel *Miracolo del bicchiere spezzato dal Santo con un segno di croce,* appare in un ardito scorcio di stampo signorelliano. Ma nella scena di *San Benedetto che accoglie i giovani Mauro e Placido* (fig. 625), il gruppo dei cavalieri, assiepato a formar muraglia, è palese ricordo di composizioni piemontesi, con adattamento a forme umbre e signorelliane: potrebbe figurar bene in qualche Crocefissione di Sacro Monte, in legno policromo.

Le *Storie di Pio II* dipinte dal Pinturicchio nella Biblioteca Piccolomini furono invece modelli al Sodoma nel comporre l'affresco raffigurante l'*Assoluzione di due monache;*[2] l'immagine di *San Benedetto nell'Eremo, nutrito da San Romano* (fig. 626), è atteggiata alla maniera peruginesca. In tutto il ciclo, eseguito dal pittore con aiuti, è una grande ineguaglianza di finitezza e di valore; ma generalmente le scene sono inorganiche, disorientate;

---

[1] Adolfo Venturi, *La pittura del Quattrocento,* vol. VII, parte IV, fig. 797.

[2] Ib., fig. 798.

Fig. 624 — Convento di Monteoliveto, presso Siena.
G. A. Bazzi, d.° il Sodoma: *Cristo con la Croce.*
(Fot. Lombardi).

Fig. 625 — Convento di Monteoliveto, presso Siena.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *S. Benedetto accoglie i giovinetti Mauro e Placido.*
(Fot. Anderson).

Fig. 626 — Convento di Monteoliveto, presso Siena.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *Il monaco Romano fa discendere il cibo a S. Benedetto.*
(Fot. Anderson).

le immagini si ammucchiano sui fondi ingombri: anche nell'affresco della *Tentazione,* le danzatrici, in posa squilibrata, accanto a due figure calme nell'incesso come dame del Ghirlandaio, dimostrano l'inesperienza del compositore, incapace di avvertire le dissonanze ritmiche. Talvolta, ad esempio nell'affresco di *San Benedetto nutrito da San Romano,* è raggiunta una rispondenza

Fig. 627 — Convento di Monteoliveto presso Siena.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *Fiorenzo manda cortigiane al monastero*
(Fot. Anderson).

ingegnosa fra le stratificazioni delle rocce e le pieghe marcate della tunica; altre volte, come nel pinturicchiesco campo dell'*Assoluzione a due monache,* è meditata la divisione dei gruppi entro lo spazio di una complessa architettura.

Le forme assumono ampiezza cinquecentesca, specialmente nel gruppo delle agghindate tentatrici di San Benedetto (fig. 627), ma nelle calligrafiche pieghe dei camici, in certi fondi paesistici disegnati come a rapidi tratti di penna, ad esempio in quello che

figura, di là da due arcate, il Tevere (fig. 628), si riflette costante il ricordo della pittura piemontese, arcaistica in pieno Cinquecento. Gli sfondi architettonici risentono dell'inesperienza prospettica del pittore, che tante volte disegna di ugual grandezza le figure del piano inferiore e quelle affacciate dall'alto degli edifici, o le impicciolisce a capriccio.

« ...Volle la sua buona sorte, e forse cattiva, scrive il Vasari nella *Vita*, che, non trovando concorrenza per un pezzo in quella città, vi lavorasse solo: il che se bene gli fu di qualche utile gli fu alla fine di danno; perciocchè quasi addormentandosi, non istudiò mai ma lavorò le più delle sue cose per pratica ». Narra che per le sue pazzie i monaci gli posero il soprannome di Mattaccio, conservatogli di gran gusto dal biografo, che aggiunge, a rincarar la dose dei biasimi: « avendovi fatte alcune storie tirate via di pratica senza diligenza, e dolendosene il generale, disse il Mattaccio, che lavorava a capricci, e che se voleva spender più, gli bastava l'animo di far molto meglio ».[1]

Ma se in questi affreschi l'esordio del Sodoma è poco attraente, appunto per certo fare trascurato e facilone, e per i leziosismi che invaderanno anche le sue opere tarde (chiome alluminate, boccucce socchiuse in cui brillano due dentini, tonde faccette con sorrisi d'ipocrita dolcezza), v'è un gruppo di opere primitive, ove alle forme leggiadre s'intona la delicatezza di azzurre atmosfere.

Sono queste le gemme nella produzione del Sodoma, annunci primaverili di una fioritura che presto perderà ogni freschezza. Fra tutte incantevole *L'Amore e la Castità*, passata dalla Collezione Bobrinscki di Roma alla Collezione Camondo nel Museo del Louvre. Il pittore lombardo ha guardato agli Umbri, specialmente al Pinturicchio, ma dalla decorazione pinturicchiesca, disordinata e sfavillante, ha tratto una decorazione sobria, composta secondo leggi di ritmo, una misurata composizione medaglistica: anche le grottesche cingenti il disco del tondo, come

---

[1] Le *Vite*, annotate da Gaetano Milanesi, tomo VI.

cerchio la ruota, sono disposte con studio di perfetta simmetria e regolarità; anche gli arbusti che rigan lo spazio. Proviamo l'im-

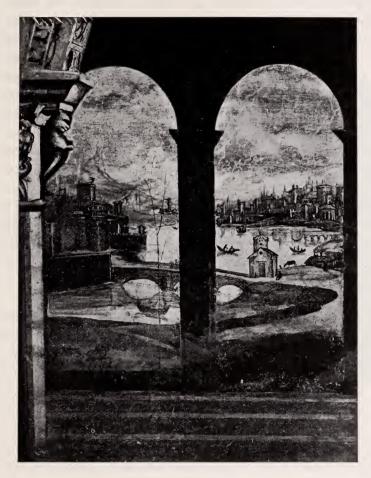



Fig. 628 — Convento di Monteoliveto, presso Siena.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *Il Tevere e Castel Sant'Angelo.*
(Fot. Lombardi).

pressione di ammirare un capolavoro dell'arte della maiolica, davanti al tondo con grazia squisita adorno, e lieto di colori freschissimi: lo smalto del cielo, di un azzurro che digrada ne bianco, il rosso di una veste, il verde di un manto, che sembra un

lembo del prato verde tenero con luci gialle al sole. La svenevole leggiadria delle figure dipinte dal Sodoma più tardi è lontana da queste immagini, pure nella rotondità delle forme, fragranti di giovinezza; il paese, appena tocco da primavera, quale amò Raffaello adolescente, è delicato nella sua trama lieve. Con questo gioiello possono aggrupparsi, quantunque inferiori, la *Carità* nel Friedrich Museum di Berlino,[1] immagine di gentilezza pensosa, le cui rosate carni dolcemente risaltano sul manto di porpora lumeggiato d'oro e sull'azzurro mare del cielo; la *Deposizione dalla Croce* nell'Accademia di Siena (fig. 629), con tenere lumeggiature di volti; la *Santa Famiglia* della Collezione Borgogna a Vercelli, bene composta entro il tondo e rorida di freschezza nei volti soffusi di sorriso. L'angelo dai vividi occhi e il ricciuto San Giovannino segnano un primo accostamento ai tipi leonardeschi, mentre il San Giuseppe, che dall'ombra guarda verso il cielo, in ascolto di voci divine, tutto aggomitolato nel gran mucchio dei panni, richiama le pitture piemontesi, di Lanino e Gaudenzio.

La ricerca di sfumature azzurrognole aumenta nella *Giuditta* dell'Accademia di Siena (fig. 630), la cui testina delicata contrasta con la florida ampiezza della persona, propria alle figure femminili del Sodoma. Simile alla *Giuditta*, ma agghindata e artificiosa in un agghindato paese, è la *Lucrezia* del Museo Kestner di Hannover, tutta brillante di luci sulle chiome, sui veli, sui dentini, tutta festoni e frastagli negli orli della veste. Nel paese fiorito, l'eroina avanza danzando, e danzando s'immerge il pugnale nel seno. A questo ciclo di opere, che comprende anche l'arruffata composizione del *San Giorgio* nella Collezione Cook, appartiene la pala d'altare raffigurante la *Vergine e quattro Santi*, nella Galleria di Torino (fig. 631), con bei visetti dall'ovale studiato, simile a quello di *Giuditta* nell'Accademia di Siena, atteggiamenti vezzosi e artificiosi, filigrane vitree sulle pieghe delle vesti, sulle

---

[1] Adolfo Venturi, op. cit., vol. VII, p. IV, fig. 802.

SODOMA: *L'Amore e la Castità*, nel Museo del Louvre a Parigi.

Ne è parola a pag. 782 e segg.

Fig. 629 — Accademia di Siena.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *La Deposizione dalla Croce.*
(Fot. Anderson).

Fig. 630 — Accademia di Siena. G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *Giuditta*.
(Fot. Alinari).

Fig. 631 — Pinacoteca di Torino. G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: Pala d'altare (Fot. Anderson).

ciocche delle agghindate testine. La composizione è inarmonica, dissestata dal movimento sbarazzino di Gesù e della Vergine, in contrasto con le pose illanguidite dei Santi. I due angioletti che aprono, illuminati di sotto in su, il baldacchino composto alla maniera toscana, portan le impronte del paese da cui son nati quelli dipinti da Bernardino Lanino e da Gaudenzio, mentre San Giovanni in ginocchio è palese interpretazione dell'angelo di Leonardo nella *Madonna delle Rocce*, in un senso quasi raffaellesco di mite leggiadria e di dolcezza.

Tutta in superficie si svolge la composizione nel quadro dell'*Epifania* (fig. 632) in S. Agostino di Siena, ressa d'uomini e di cavalli che attorniano il gruppo divino, formando scala sino alla vetta della montagna, che si smarrisce in una polvere azzurra. Mentre il Correggio, sviluppando la riforma di Leonardo, dava alle composizioni sfondo atmosferico, e Raffaello faceva risonare di melodici ritmi la vastità del suo spazio, il Sodoma, ingrandite le forme alla maniera cinquecentesca, rimaneva in un mondo arcaico, richiamando alla superfice, nonostante le evanescenze della vetta montana e del piano dietro l'arcata in ruina, il paese minuto e calligrafico, e il suo mondo di azzimati e leggiadri cortigiani.

Palese è il modello leonardesco nel *Cristo* dell'Accademia (fig. 633), frammento di una *Flagellazione* barbaramente mutilata: l'ombra avvolge come di un velo funebre il volto macero, gli occhi oscurati dal dolore. È il primo saggio di quel sentimentalismo patetico che ha attirate al Sodoma popolari simpatie, e che si ripeterà nelle figure di San Sebastiano, di Cristo morente o cadavere, sommergendo sempre più in torbide e cadaveriche tinte le immagini. Qui prossimo è il modello leonardesco, ma il Sodoma non dimentica i suoi piccoli mezzi pittorici e sentimentali, di convenzione: le lacrime nell'occhio, i denti brillanti come grosse perle nell'ombra della bocca.

Anche nel dipingere *Alessandro che riceve la famiglia di Dario* (fig. 634), sopra una parete della stanza da letto di Agostino

Fig. 632 — Chiesa di Sant'Agostino a Siena.
G. A. Bazzi, d.° il Sodoma: *L'Epifania*
(Fot. Alinari).

Chigi alla Farnesina, G. A. Bazzi si contenta di una decorazione affatto superficiale, senza sfondi, stendendo le figure e il minuzioso paesino lombardo come semplice fregio sopra la caminiera

Fig. 633 — Accademia di Siena. G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *Cristo.* (Fot. Anderson).

e il finto zoccolo. Il Sodoma ha subìto il fascino degli affreschi nella Stanza della Segnatura: le giovani donne che si abbracciano al limite del quadro richiamano un motivo del *Parnaso,* e tuttavia nulla di essenziale penetra dall'arte di Raffaello nella pittura del Sodoma: non la naturale bontà degli aspetti, la

bellezza illuminata da un'interiore luce serena, in questa serie di visetti femminei dall'ovale oblungo e nitido, tracciato con regolarità di compasso; non il dono di costruire lo spazio, in questa composizione che di poco esce, per qualche tentativo isolato di archeggiatura, dall'ambito delle umbre rassegne. Il mucchietto di soldati dietro Alessandro non supera le abilità costruttive di

Fig. 634 — Palazzo della Farnesina, a Roma.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *Alessandro e la famiglia di Dario.*

un Pinturicchio; e tutto il pregio dell'opera sembra ridursi alla studiata bellezza degli aspetti, alla grazia languida delle velature.

Il pittore si vale invece della prospettiva nel celebre affresco delle *Nozze di Alessandro e Rossane* (fig. 635), traduzione fedele del discorso di Luciano sopra il quadro del pittore Aezione. Rimane esteriore l'influsso dell'arte di Raffaello anche in questa suddivisione del campo d'affresco in spazi riquadrati: i sostegni del letto fastoso e la colonna di marmo variegato, che separa la

stanza dal paese, determinano spazi rettangolari come campi di ancona; l'architettura posticcia, ingioiellata di fregi con minuzia lombarda, è adorno scenario per le adorne figure.

Ma dappertutto è una grande festività di putti, che svolazzano come sciami di farfalle sotto il soffitto, scherzano con gli scudi, si affannano attorno ai calzari di Rossane, e formano la decora-

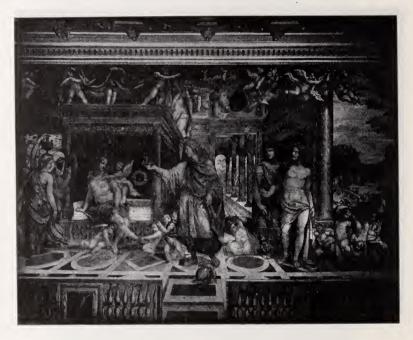



Fig. 635 — Palazzo della Farnesina a Roma.
G. A. Bazzi, d.° il Sodoma: *Nozze di Alessandro e Rossane.*

zione vera e vitale dell'architettura lombardamente suntuosa. Troppo nota e ammirata, perchè ci tratteniamo a parlarne, è la bellezza di Rossane, tipo muliebre del Sodoma, ripetuto anche nella tarda Eva, tutto dolci e tenere velature, in accordo con la studiata preziosità dei gesti. Più che in altre opere è chiara in quest'affresco la derivazione dalle Stanze Vaticane: al parallelismo quattrocentesco delle linee negli affreschi di Monteoliveto, succede uno studio di liberi aggruppamenti plastici (fig. 636);

i tipi raffaelleggiano, specialmente nei putti attorno ad Alessandro e Rossane, più vicini al Sanzio di quelli dipinti dai suoi stessi scolari.[1]

Di ritorno a Siena, componendo, nell'oratorio di San Bernardino, per una serie di affreschi commessa durante il 1518, l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 637), Giovannantonio Bazzi, memore

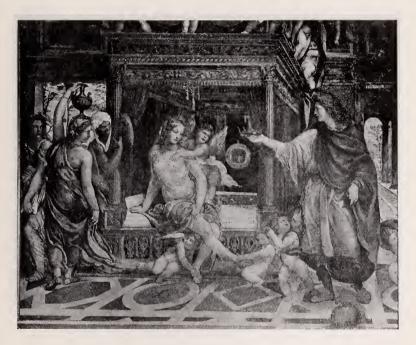



Fig. 636 — Farnesina. G. A. Bazzi, d.° il Sodoma: Particolare delle *Nozze di Alessandro e Rossane.*

della *Disputa del Sacramento,* circonda il gruppo divino di un grande nimbo a cerchi concentrici; disegna un semicerchio in alto con l'aureola della colomba e il festone di angioletti; sospinge a volo dai lati gruppi di angeli. Ma il nimbo più non isola l'Eterno, la Vergine e Cristo, intorno a cui s'ammucchiano patriarchi e santi, e le figure ingombrano, soffocano lo spazio. L'imitatore non

[1] Pochi anni or sono pubblicammo (in *L'Arte,* 1921) uno schizzo di Raffaello per le *Nozze di Alessandro e Rossane,* appartenente al Museo Teyler di Haarlem.

ha compreso la grandezza che la profondità suggerita da Raffaello imprime non solo alla *Disputa*, ma alla fanciullesca *Incoronazione della Vergine*. E ancora appaiono le tracce di arcaismo comuni alle opere del Sodoma: gli angioletti nel nimbo sembran volanti moscerini; e la testa del Padreterno, i cui tratti sbucano da un cespo di peli, chiome, barba, sopracciglia, pazientemente allu-

Fig. 637 — Oratorio di San Bernardino a Siena.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *L'Incoronazione della Vergine*.
(Fot. Anderson).

minati, fa pensare a una copia da Leonardo eseguita con fili vitrei da un Defendente o da un Gaudenzio giovane.

Anche lo scenario spazioso e pretensioso della *Presentazione al Tempio*, con le figure disposte ad ala ai lati di una gradinata, è forse un tentativo d'imitazione del grande scenario architettonico ideato da Raffaello per la scuola d'Atene, ma anch'esso vale a dimostrar l'impaccio del compositore, che nel centro eleva, dopo gran sfoggio di colonne e di cornicioni massicci, enormi, uno smilzo e sperticato arco, e raccoglie ancora, da un

lato, schiere di belle donne, una sopra l'altra, in mucchio, facendole precedere dalla sua prediletta figura di maniera, gentile, sospirosa, con passo e movenze strascicate, mani lievi. Di contro è un gruppo d'uomini: visi di stampo raffaellesco, infagottate persone. Un cagnolino gobbo ballonzola davanti alla schiera. Sola nota armoniosa l'immagine citata della gentildonna che

Fig. 638 — Oratorio di San Bernardino a Siena.
G. A. Bazzi, d.° il Sodoma: *L'Assunta.*
(Fot. Anderson).

precede il gruppo muliebre, ma quel ritmo lento e languido non trova echi nella composizione.

Quando più tardi il Sodoma dipinge, nello stesso Oratorio, l'*Assunta* (fig. 638), disegnando due grandi sovrapposti festoni con gli Apostoli e la Madonna cinta da angeli, ricorda ancora la *Disputa*, e trova libero campo a spiegare le sue migliori attrattive nella ghirlanda di putti raffaelleschi attorno alla Vergine biancovestita. Alcune di queste leggiadre immagini, velate, annebbiate, sembran condotte piuttosto con lo sfumino che col

pennello: ad esempio, il putto che sbuca dal manto di Maria e la contempla.

La testa e l'atteggiamento di un apostolo presso la tomba si ripetono, con maggiore studio, nel *San Sebastiano* degli Uffizî (fig. 639), vicino all'affresco dell'oratorio per le sfumature di ombra, vaporose come quelle dell'angioletto ai piedi della Vergine. Anche qui (fig. 640) il tipo e lo scorcio sono raffaelleschi, ma la oscurità che avvolge la parte superiore del volto come ombra di nuvola e infonde alle carni e alle chiome levità atmosferica, agli occhi e alle labbra un umido splendore, rappresenta quanto il Sodoma abbia creato di più vicino a Leonardo. Il paese, complesso scenario perduto in lontananze azzurrine, è fra i più studiati del pittore, come l'armonioso sviluppo di curve, dal nudo corpo del Martire ai mossi rami dell'albero.

Dal 1529 al 1534 il Sodoma attese alla decorazione della Sala del Mappamondo nel Palazzo Comunale di Siena, dipingendo i *Santi Ansano* (fig. 641) e *Vittorio* entro nicchie miniate di fregi, adorne con sfarzo per ospitare le belle immagini di giovinezza. Con studio di effetti illusionistici, il pittore dispose, sullo zoccolo della nicchia di Sant'Ansano, figure di neofiti e una di angioletto che versa acqua in un vaso cesellato, imitando per gioco il gesto del Santo. Simili scorci sono frequenti nel gruppo di bimbi che avanza e indietreggia dalle cornici dell'arco trionfale del Beato Bernardo Tolomei,[1] ravvivando con lombarda vivacità decorativa l'architettura dell'arco (fig. 642). Si ripetono ancora nell'affresco della cappella degli Spagnoli in Santo Spirito,[2] di smagliante effetto decorativo (fig. 643). La decorazione lombarda, sfarzosa e sbrigliata, che il Sodoma spiega negli affreschi del Palazzo Comunale, invade le cornici architettoniche delle scene tratte dalla *Vita di Santa Caterina*, nella chiesa di San Domenico:[3] si riversa nelle candelabre dei pilastri, si sbizzarrisce nei

---

[1] Dipinto durante il 1534 nella Sala delle Balestre.

[2] Alla Cappella degli Spagnoli attendeva nel 1530.

[3] Opera del 1526.

Fig. 639 — Galleria degli Uffizî, a Firenze.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *San Sebastiano.*
(Fot. Anderson).

Fig. 640 — Galleria degli Uffizî.
G A. Bazzi, d°. il Sodoma: Particolare del *San Sebastiano*.
(Fot. Anderson).

Fig. 641 — Palazzo Comunale di Siena. G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: S. *Ansano.*
(Fot. Lombardi).

putti appollaiati come rondini sui capitelli o fuggenti dalle aperture dei sottarchi. È una frenesia di ricchezza, sregolata,

Fig. 642 — Palazzo pubblico di Siena.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *Il Beato Bernardo Tolomei.*
(Fot. Anderson).

spesso inarmonica, ma di effetto vivace e gaio, che rialza la monotonia dei fondi azzurrini, delle carni illividite. Giustamente famoso, per dolcezza di linee e di tinte, è il gruppo di tre figure

nella scena dello svenimento di Santa Caterina (figg. 644-645), ma il paese che s'apre dietro l'arcata ci mostra, nella maturità, il Sodoma disegnare ancora come a tratti di penna minutissimi le frammentarie vedute. Ed ecco la scena dell'esecuzione di un condannato (fig. 646) ricondurci agli affreschi di Monteoliveto, alle folle assiepate, senza sfondi. Lo stesso motivo degli angioletti

Fig. 643 — Chiesa di Santo Spirito a Siena. G. A. Bazzi, d° il Sodoma: *S. Iacopo* (Fot. Lombardi).

che, nello sforzo di allacciare festoni sotto l'arco, rimbalzano dalle finestrelle tonde o quadre verso il cielo, motivo tra i più briosi della tumultuaria decorazione del Sodoma, attesta come il pittore si tenga ancor stretto alle forme del Bramantino.

L'ineguaglianza di valore che si nota nella cappella di Santa Caterina fra il gruppo di suore (fig. 647), composto su larghi ritmi, e le altre scene squilibrate o arcaiche, zeppe di motivi e figure più volte ripetuti, è in tutta l'opera del Sodoma, come affermò nella *Vita* il Vasari, ostile al pittore nel riferire, con antipatia che

Fig. 644 — Chiesa di S. Domenico a Siena.
G. A. Bazzi, d.° il Sodoma: *Santa Çaterina riceve le Stimmate.*
(Fot. Anderson).

Fig. 645 — Chiesa di San Domenico a Siena.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: Particolare dell'affresco suddetto
(Fot. Lombardi).

Fig. 646 — Chiesa di San Domenico in Siena.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *Santa Caterina assiste i condannati a morte.*
(Fot. Lombardi).

Fig. 647 — Chiesa di San Domenico a Siena.
G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *Visione di Santa Caterina.*
(Fot. Anderson).

talvolta rasenta la malignità, i fatti della sua vita. Operoso artefice, compositore, oltre che di vasti cicli d'affresco, di molte pale d'altare, tra cui notevole, per il bel carattere ornamentale del fondo d'alberi e la delicata luce dell'angioletto a volo, la *Madonna con Santi* del Museo Civico di Pisa (fig. 648); pittore d'innumerevoli immagini di Cristo e di Sante Famiglie, tra cui ricordiamo il quadro della Collezione Treccani; disegnatore a volte finissimo, come nello studio di *Santa Caterina svenuta*, appartenente alla Raccolta Santarelli in Firenze, egli ebbe, nel secolo scorso, popolare fama: il *pathos* delle teste di martiri e di Cristo, morenti, oscurate da spasimo, e il tipo muliebre da lui creato, molle e opulento, illanguidito da sentimentale pallore, il tipo di Rossane, di Eva nella *Discesa al Limbo* (fig. 649), della serafica Santa Caterina, degli angeli di Porta Pispini a Siena, gli valse l'entusiasmo di una folla di snobisti. Più degli altri Lombardi trasse dolcezze di superfici dalle penombre leonardesche, velando le carni di sfumature azzurrognole e livide; ma non raggiunse mai, per mezzo dei suoi veli di ombre colorate, suggeriti da una esteriore e facile visione edonistica, effetti unitari di atmosfera. In Roma vide Raffaello, e si studiò di trar partito dai suoi ritmi di linee ondulanti per aggiunger fascino alle immagini languide, ma ben di rado seppe evitare dissonanze fra atteggiamenti cadenzati e atteggiamenti rigidi, lignei. Ripetè le stesse figure, gli stessi motivi sino alla sazietà, anche in composizioni dove stanno a disagio; la pratica, segnalata dal Vasari, sostituì lo stile. Talora, egli appare uno spostato nel Cinquecento: slarga e arrotonda le forme; toglie definizione ai contorni delle figure; infosca e snatura il colore tra i fumidi vapori dell'ombra, sino a valersi, nel dipingere il San Giuseppe della *Sacra Famiglia* Borghese, di toni plumbei e verdastri, cadaverici, ma ancora nelle opere tarde innalza siepi di figure, cincischia come di minute grottesche gli edifici, secondo la vecchia tradizione lombarda, persistente nell'eclettismo del pittore. Il suo campo visivo di volta in volta s'allarga e si restringe: manca spesso il rapporto proporzionale tra architettura e figura, tra figura e figura. Di nuovo il Sodoma

Fig. 648 — Museo Civico di Pisa. G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

Fig. 649 — Accademia di Siena. G. A. Bazzi, d.º il Sodoma: *Gesù al Limbo.*
(Fot. Anderson).

ha creato il suo colore di convenzione, il suo tipo di venustà molle, delicata, un poco svenevole, di sentimentale e velata grazia: la sua arte manca di equilibrio, di quella chiarezza di visione che impronta l'opera dei grandi. Nel rigoglìo del Cinquecento egli rimane una figura di sfondo, col suo amore per l'adorna superficie e la sua manierata grazia.

* * *

Prospetto cronologico della vita e delle opere di Gaudenzio Ferrari:

1471 (circa) — Nasce a Valduggia. (Il 31 gennaio 1546, anno di morte, G. è detto « annorum circa 75 »).

1507 — Secondo le induzioni del Bordiga, dipinge nella cappella di S. Margherita a S. Maria delle Grazie in Varallo.

1508, 26 luglio — La Congregazione di S. Anna in Vercelli gli commette un'ancona d'altare.

1509 — Nascita di suo figlio Girolamo.

1509, 7 maggio — Attesta di aver ricevuto 220 fiorini milanesi in pagamento del quadro per la Congregazione di Sant'Anna.

1510, 25 febbraio — Riceve dai consiglieri della chiesa di Santa Maria e dal Comune di Arona l'incarico di una pala d'altare.

1511 — Data della pala di Arona.

1511, 5 giugno — Gaudenzio si obbliga a restituire al Comune di Arona parte del prezzo convenuto, quando i periti non stimino la pittura meritevole dell'intero prezzo.

1513 — È finita la decorazione pittorica della parete divisoria della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Varallo.

1514, 20 luglio — Accetta la commissione di un'ancona per la chiesa di San Gaudenzio a Novara.

1514-1521 — I registri della Tesoreria di San Gaudenzio tengono nota dei compensi distribuiti in rate a Gaudenzio, Sperindio e Perino, il 20 luglio 1514, il 3, 4, 28 maggio del '15, il 23 dicembre del '16, il 24 luglio del '18, il 5 febbraio del '21, quando, infine, Gaudenzio dichiara di aver ricevuto il saldo di ogni suo credito.

1520-26 — Serie di documenti del « Liber Credentiae » della chiesa dell'Assunta e di San Lorenzo di Morbegno, relative all'ancona scolpita, intagliata e dorata, cui lavorarono insieme Gaudenzio, G. A. del Magno e Fermo Stella.

1523 — Data dell'affresco nella cappella della Crocefissione al Sacro Monte di Varallo.

1528, 13 ottobre — È commessa a Gaudenzio, da Dorotea, vedova di Rainero Avogadro di Valdengo, un'ancona per la sua cappella nella chiesa della Trinità a Vercelli, ora distrutta.

1529, 27 giugno — Giov. Angelo dei Corradi di Lignana commette a Gaudenzio, « nunc habitans in civitate Vercellarum », gli affreschi del coro e una pala per l'altar maggiore della chiesa di San Cristoforo a Vercelli.

1529, 3 luglio — Gaudenzio affida a Nicolino da Vailate l'intaglio della cornice alla pala di S. Cristoforo.

1530, 12 luglio — Segna un atto in Vercelli, col figlio Girolamo e con Bernardino Lanino, qui citato per la prima volta, senza il titolo di pittore.

1530, 2 dicembre — Troilo Avogadro da Collobiano gli commette la pala d'altare e la decorazione pittorica della cappella di Sant'Antonio nella chiesa di San Marco a Vercelli. Il 23 febbraio del '31 dichiara di aver ricevuto dieci scudi a conto dell'ancona di San Marco.

1532, 2 novembre — Gaudenzio assegna, col consenso del figlio Girolamo, 500 lire milanesi di dote alla figlia Margherita, sposa a Domenico Pertegalle di Crevola.

1532, 3 novembre — Andrea Corradi di Lignana gli commette la decorazione pittorica della cappella dedicata all'Assunta in S. Cristoforo di Vercelli.

1533 — Nella lista delle opere dell'Intendente del Duca di Milano a Vigevano è segnato: « A maestro Gaudentio pittore in Vigevano lire 63 ».

1533, 2 settembre — I Consiglieri del Duomo di Vigevano ordinano ai consoli della città di provvedere all'abitazione del pittore.

1534, 9 luglio — I fratelli De Nanis commettono a Gaudenzio un'ancona per il Duomo di Casale.

1534, 28 settembre — Data del contratto fra Gaudenzio e i Deputati del Santuario di Saronno per la decorazione della cupola. (Il 17 novembre 1536 Gaudenzio ebbe il saldo completo del suo credito, riscosso a rate).

1535, 4 ottobre — Ultima menzione di Gaudenzio a Vercelli.

1539 — Data dell'ancona di Busto Arsizio.

1539, 5 agosto — Nel documento di vendita della casa di Varallo ai fratelli De-Agro, Gaudenzio è detto: « abitante di Milano ».

1539, 8 agosto — Gaudenzio ratifica un istrumento fatto dalla sua seconda moglie, Maria della Foppa di Morbegno.

1539, 1° ottobre — È eletto arbitro, con Nicolò da Piacenza, di una questione tra Gerolamo Carcano e Francesco Pessina: la sentenza arbitrale è pronunciata l'8 ottobre.

1542 — Data degli affreschi della Cappella di Santa Corona in Santa Maria delle Grazie a Milano.

1543 — Data del quadro raffigurante *San Paolo*, nel Louvre.

1543, 4 luglio — Con Battista della Cerva prende in affitto per tre anni una casa a Milano.

1544, 18 febbraio — S'impegna, insieme con Battista della Cerva, a dipingere una *Cena* per la Chiesa della Passione.

1545 — È invitato a dipingere quattro tondi nei pennacchi della cupola del Santuario di Saronno, e un'*Assunta* poi distrutta.

1546, 31 gennaio — Muore a Milano all'età di 75 anni circa.

Le prime opere di Gaudenzio,[1] non rovinate come i frammenti d'affresco nella cappella della Flagellazione a Varallo, ora distrutta, sono le tavolette della *Vita di Cristo* nella Pina-

---

[1] Bibliografia per Gaudenzio Ferrari: Caccia, *Il Sacro Monte di Varallo*, prima edizione, Novara, 1565, seconda, Milano, 1576; Vasari (Giorgio), vol. VI, p. 518 dell'edizione Milanesi; Lomazzo (Giovanni Paolo), *Trattato dell'Arte della Pittura*, Milano, 1584; Id., *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590; Lanzi (Luigi), *Storia pittorica della Italia*, Firenze, 1822, tomo II, p. 81, e tomo IV, p. 171-4; Zuccaro (Federigo), *Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma*, Bologna, 1668; Cotta (Lazzaro Agostino), *Museo Novarese*, Milano, 1701; Baldinucci (Filippo), *Gaudenzio, Pittor Milanese*, in *Notizie*, IV, 1769; Id., *Gaudenzio Ferrari*, in *Notizie*, II, 1770; Bordiga (Gaudenzio), *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari, pittore e plasticatore*, Milano, 1821; Id., *Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari*, Milano, 1835; Id., *Guida al Sacro Monte di Varallo*, 1851; Perpenti (A.), *Elogio di Gaudenzio Ferrari, pittore e plasticatore*, Milano, 1843; Gruner (Ludwig), *Fresco decorations and stuccoes of Churches and Palaces in Italy*; King (S. W.), *The Italian Valleys of the Pennine Alps*, London, 1858; Symonds (J. A.), *The Renaissance in Italy*, London, 1877; Colombo (Giuseppe), *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore*, Torino, 1881; Id., *Documenti e notizie intorno agli Artisti Vercellesi*, Vercelli, 1883; Id., *Di alcuni dipinti gaudenzeschi nella sala maggiore del Palazzo Civico di Vigevano*, in *Rassegna d'Arte*, 1911; Eastlake (Charles), *Gallery at Milan*, London, 1883; Carlevaris (Pietro). *Disegni della Biblioteca di S. M. attribuiti a Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1885; Celesia (Emanuele), *Il IV Centenario di Gaudenzio Ferrari*, in *Arte e Storia*, IV, 1885; Motta (E.), *Data della morte di Gaudenzio Ferrari e di Pellegrino Pellegrini*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1888; Butler (Samuel), *Ex voto*, London, 1888; Frizzoni (G.), *Zwei neuerworbene Gemälde in der Breragalerie zu Mailand*, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1891; Frizzoni (G.), *Le opere di Gaudenzio Ferrari e le riproduzioni del cav. Ambrosetti*, in *Arte e Storia*, 1888; Id., «*Una Pietà*» *di Gaudenzio Ferrari e la supposta* «*Madonna di Casalmaggiore*» *del Correggio*, in *Archivio storico dell'Arte*, III, 1890; Riffel (Rranz), *Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1891; Marazza (A.), *I* «*Cenacoli*» *di Gaudenzio Ferrari*, in *Archivio storico dell'Arte*, V, 1892; Felice (G.), *Documenti intorno ad un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari nella Valtellina, durante gli anni 1520-1526*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1896; Monti (Don Santo), *La Cattedrale di Como*, Como, 1897; Pauli (G.), *Der Heiligenberg von Varallo und Gaudenzio Ferrari*, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1897; Cook (H. F.), *Catalogue of Works of the Milanese School exhibited at the Burlington Fine Arts Club*, London, 1898; Pauli (G.), *Gaudenzio Ferrari*, in *Das Museum*, 1900; Monti (Don Santo), *Storia ed Arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como*, Como, 1901; Massara (A.), *Intorno a Gaudenzio Ferrari*, Novara, 1903; Ouroussow (M.), *Gaudenzio Ferrari a Varallo e Saronno*, Parigi, 1904; Toesca (P.), *Un dipinto di Gaudenzio Ferrari*, in *Rassegna d'arte*, 1906; Halsey (Ethel), *Gaudenzio Ferrari*, London, 1908; Giolli (Raffaello), *Appunti d'Arte novarese: La fortuna di Gaudenzio Ferrari*, in *Arte e Storia*, 1908; Cagnola (Guido), *La ricostituzione di un trittico di Gaudenzio Ferrari*, in *Rassegna d'Arte antica e moderna*, 1914; Venturi (Adolfo), in *L'Arte*, 1925 (quadro di Gaudenzio all'Isola Bella); Labò (Mario), *Le origini di Gaudenzio Ferrari*, in *Cronache d'Arte*, 1924; Brizio (Anna Maria), *Studi su Gaudenzio Ferrari*, in *L'Arte*, 1926.

coteca torinese. Esse rivelano l'origine schiettamente lombarda del pittore e la sua tendenza a una stilizzazione lineare facile ed elegante, a effetti luministici ottenuti mediante vitree filettature, a lente e languide cadenze. Qualche reminiscenza tipologica del Bramantino primitivo desta in noi la figura del sacerdote che scaccia Gioacchino dal Tempio (fig. 650), in uno scenario ispirato alle forme architettoniche di Donato Bramante e tutto animato dall'effetto cromatico dei tasselli del pavimento, in fuga prospettica; ma non è traccia della perfetta tornitura arcaica dei corpi asciutti di Bramantino giovane, in questa lunga e tentennante figura che sembra stia per affloscirsi a terra insieme all'altra simile di Gioacchino, nel viluppo delle stoffe in cui si perdono le smilze persone. Il pittore muove a elissi le linee della composizione; dipana le anella metalliche, i cerchi vitrei di una manica sul braccio di Gioacchino, le minute spire della barba del sacerdote; tesse di pagliuzze lucenti il fondo del piviale, riponendo nell'adorna superficie e nella linea sospirosa la sua prima cura d'artista. Anche più diviene languida la linea nella bella tavoletta della *Visitazione* (fig. 651), aperta, dall'arco delle due donne abbracciate, sopra un delicato sfondo di paese appena suggerito per qualche linea azzurra di campi dietro una cortina d'alberi frangiata di luce.

Non ci appare di molto progredito Gaudenzio nelle pitture sulla parete divisoria della chiesa di S. Maria delle Grazie a Varallo (fig. 652-653): racconto figurato della vita di Cristo, esposto con mimica fervida di narratore popolare. Le tinte son vivide e liete, la composizione è intesa piuttosto secondo un senso di eleganze calligrafiche che secondo criteri costruttivi: anche il chiaro ambiente cinquecentesco dell'*Annunciazione* (fig. 654) rimane fuor di rapporto con le figure aggomitolate nei turgidi panni e incespicanti nel loro slancio. Il pittore s'interessa, per amor di effetto decorativo, alle minute fratture che rompono la volta di roccia del *Presepe* (fig. 655), all'arabesco grazioso di una palma dietro il puttino danzante della *Fuga in Egitto* (fig. 656), ai tronchi filiformi di un boschetto,

Fig. 650 — Pinacoteca di Torino.
G. Ferrari: *Gioacchino scacciato dal Tempio.*
(Fot. Anderson).

Fig. 651 — Pinacoteca di Torino. G. Ferrari: *La Visitazione.*
(Fot. Anderson).

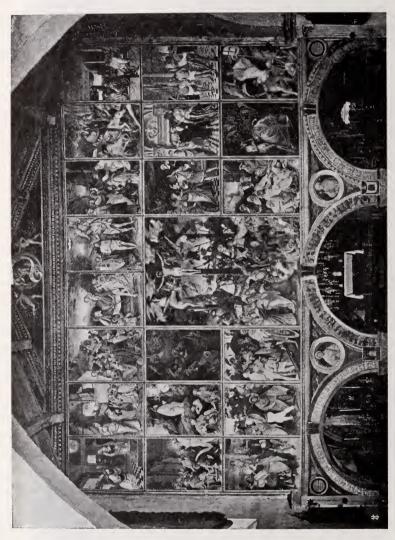



Fig. 652 — Varallo, Chiesa di Santa Maria delle Grazie.
G. Ferrari: *La vita del Redentore.*
(Fot. Alinari).

Fig. 653 — Santa Maria delle Grazie.
G. Ferrari: *Il Corteo di Cristo, sulla via del Calvario.*
(Fot. Alinari).

Fig. 654 — S. M. delle Grazie. G. Ferrari: *L'Annunciazione.*
(Fot. Alinari).

Fig. 655 — S. M. delle Grazie. G. Ferrari: *Il Presepe*.
(Fot. Alinari).

Fig. 656 — S. M. delle Grazie. G. Ferrari: *La Fuga in Egitto.*
(Fot. Alinari).

nei paesi di maniera lombarda, segnati come a punta di penna, e soprattutto all'intrico di foglie di una tappezzeria che adorna le pareti della Sala di Pilato, e dà alla composizione aspetto di arazzo floreale (fig. 657), ai tumultuosi crepitii di luce sugli elmi nella *Cattura di Cristo,* ai vortici (fig. 658) di fili incandescenti sui corpi dei demoni e sul bianco sudario di Gesù nella *Discesa al Limbo,* fra tutte le scene ispirata a esemplari nordici, tedeschi o fiamminghi, nell'impronta caricaturale data al mondo d'oltretomba. La foga della narrazione ci fa presentire il Gaudenzio della maturità negli scomparti raffiguranti il *Corteo sulla via del Calvario* e la *Crocifissione;* e alcuni particolari, come quello del soldato assalito da Pietro nel primo affresco, e l'insieme del secondo (fig. 659), con rigide figure accanto ad altre roteanti, e coi solidi cavalloni, rivelano il plastico abituato a comporre statue policrome. Appunto la commistione di un linearismo calligrafico e di risalti plastici porta a un effetto tumultuoso, che culmina nello sbandieramento di vessilli e di vesti attorno le croci.

Invece le sonanti armonie della scena della *Visita di Maria ad Elisabetta,* nella tavola di Torino, si ampliano nella *Deposizione* (fig. 660), dove tutte le figure, inarcandosi, s'aggirano a gorgo, a gomitolo, in moto concentrico, attorno al gruppo di Cristo e della Vergine. Un raggio di nobiltà spirituale si diffonde dal Cristo biancovestito nella prima scena della *Passione* (fig. 661), composta con insolita calma, su vari piani di rocce scheggiate. Tutte le figure trovano nella nuda scogliera la propria nicchia, e i tre apostoli in basso, con vesti a note gaie e sgargianti di colore, quali amano i pittori piemontesi della *Via Crucis,* allargano il piedistallo su cui sorge il monumento al Cristo orante, che accentra in sè gli sguardi, col bagliore della sua veste bianca.

Le reminiscenze peruginesche, appena visibili nello sguardo estatico dell'angelo che guida i fuggitivi sulla via dell'Egitto, e nel tipo del putto steso sulla paglia del *Presepe,* pervadono una pittura di poco antecedente: la pala della chiesa di Santa Maria

Fig. 657 — S. M. delle Grazie. G. Ferrari: *Cristo dinanzi a Pilato.*
(Fot. Alinari).

Fig. 658 — S. M. delle Grazie. G. Ferrari: *La Cattura di Cristo.* (Fot. Alinari).

Fig. 659 — S. M. delle Grazie. G. Ferrari: *La Crocefissione.*
(Fot. Alinari).

Fig. 660 — S. M. delle Grazie. G. Ferrari: *Pianto sul Cristo morto.*
(Fot. Alinari).

Fig. 661 — S. M. delle Grazie. G. Ferrari: *L'orazione nell'Orto.*
(Fot. Alinari).

in Arona, capolavoro della giovinezza di Gaudenzio. Mentre componeva il centro di essa, la *Natività*, egli ebbe certo negli occhi un *Presepe* di Pietro Perugino, ma il modello ci appare trasfigurato per il mobile chiaroscuro, la delicata gradazione di tinte dal biondo delle carni al roseo cielo. Il pittore ha veduto Leonardo, e tenta d'immerger le figure e di sfumare i colori in una morbida atmosfera. Gli squilli delle tinte a lui proprie, nelle tavolette della Pinacoteca di Torino e nelle pitture di Santa Maria delle Grazie a Varallo, vivaci e giustapposte, le dissonanze stridule della tarda pala raffigurante il *Martirio di Santa Caterina* a Brera, si mutano in una melodia di colore caldo, morbido, carezzevole, animato da fioche luci, in accordo profondo con la soavità umbra degli atteggiamenti.

Nel polittico della chiesa di San Gaudenzio a Novara (fig. 662), dovizioso d'intagli (1514-15), l'arte di Gaudenzio è ancora provincialmente arcaistica per la tendenza delle figure, specialmente nello scomparto maggiore, ad allinearsi quasi sopra uno stesso piano, in una composizione affatto di superficie; anche il baldacchino, aperto di slancio da due angeli, non affonda dietro la Vergine; anche i Santi, in coppie sfuggenti, si dispongono alla maniera quattrocentesca. La ricerca d'intonarsi alle forme del nuovo secolo appena trova un accenno nello spessore e nella larghezza del panneggio e nell'ingrandimento delle proporzioni, che a fatica permettono ai Santi di rientrare, inarcandosi, entro lo spazio dell'arcata lombardesca. Si sottrae alla monotonia degli altri campi il *Presepe*, non riempito da figure disposte secondo verticali come nella *Madonna delle Grazie*, ma da belle immagini chine ad avvolgere in ritmo armonioso di curve il peruginesco Bambino, centro della scena. La testa di Gesù, racchiusa fra le belle teste degli angeli, compone un ispirato terzetto. Il cielo, turchino opaco negli altri scomparti, qui intona un canto d'allegrezza con la bianca luce d'alba che sale dall'orizzonte. Il colore, morbido, è tutto delicati trapassi: anche le note più ricche non hanno clamore.

Simile alla pala di Novara, la pala d'altare di Varallo Sesia non si diparte dalle forme quattrocentesche, e appare opera di

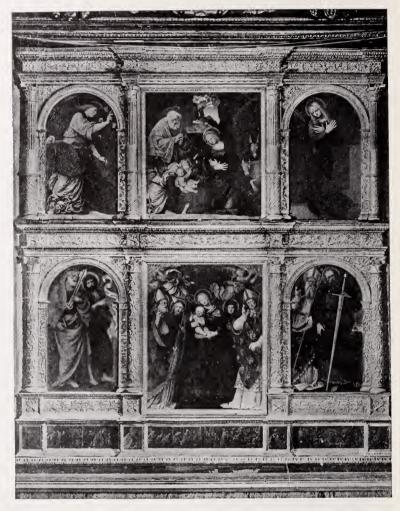



Fig. 662 — Chiesa di San Gaudenzio a Novara. G. Ferrari: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

un ritardatario che si limita a ingrandire i moduli primitivi, soffocando le persone in panni sempre più abbondanti, per accrescere il volume dei corpi, in un'opera liscia e arida, dove anche

il colore ha perduto l'armoniosa nota calda dell'ancona di Novara. Mancava al pittore, mentre stava lavorando per la Collegiata di Varallo, l'ispirazione da cui sorgono le sue opere migliori: sembra che abbia dipinta l'ancona in un momento di uggia, tanto le superfici dei panneggi son povere e lisce, cartacea la grossa tenda che s'annoda sul capo della Vergine.

Riappare la tenda sopra il capo della *Madonna* di Brera (fig. 663), similmente composta, con la stessa inchinevole cadenza, ma sfavilla da ogni punto del greve broccato; il rovescio del manto di Maria, sotto una rete di lumi d'oro, sembra un fulgido intreccio di paglie verdi ed auree. Gaudenzio, invaso dalla gioia del colore, adorna di fregi neri e oro i lini della sottoveste; avviva coi fili preziosi di due zone di ricamo l'ombra del drappo steso sulla parete; cinge di sciarpa variopinta il corpo del bimbo, che anima del suo slancio il quadro; fa correr brividi di luce tra le onde di velo delle capigliature. La composizione fredda di Varallo si trasforma per la ricchezza del luminoso colore; le immagini, ivi annoiate, stanche di rimanere in posa, risplendono di una floridezza opulenta e sana, che fa correre il nostro pensiero alle figure del Romanino. Il pittore veste in gran pompa la fiorente donna di Valsesia e il bambino dai vivi occhi neri, i riccioli d'oro pallidi, lumeggiati uno a uno, vitrei e preziosi. Il cinabro della bocca completa l'accesa gamma del colore di Maria, rosa espansa, lampada ardente nell'ombra.

Mentre nei polittici i Santi continuano a disporsi entro le caselle secondo schemi quattrocenteschi, impacciati dalle ampie vesti e costretti a mantenersi entro un piano parallelo al piano di fondo, nei quadri a scene affollate le ombre s'addensano tra le figure turbinanti; l'aria si commuove, si agita intorno alle commosse immagini. Così nell'ancona della chiesa della Pietà a Cannobio, dove il *Corteo di Cristo sulla via del Calvario* è una marcia trionfale, lieta di tutte le gradazioni di giallo e di rosso volute da Gaudenzio pittor di messidoro, dal giallo chiaro di grano al giallo che imporpora nell'ombra, dal giallo d'oro vecchio al giallo cupreo.

Nella *Crocefissione* di Torino (fig. 664), la folla, che s'aggira a vortice intorno al tronco della croce, tra sventolii di drappi e di

Fig 663 — Galleria di Brera. G. Ferrari: *Madonna.*
(Fot. Anderson).

stendardi, gli angeli turbinosi, le strie di luce, che lampeggiano dietro le genti, nel cielo chiaro, ci presentano l'arte di Gaudenzio in tutto il fervore della sua fantasia nordica. Belli i gruppi

roteanti di madri e bimbi, il gruppo di donne coinvolto dal movimento di Maria che sviene, i due angeli che nuotano, bilanciandosi, entro il chiaror del cielo. Nelle figure del fondo son studiati effetti di controluce; altre, come la donna col bimbo dormiente,

Fig. 664 — Pinacoteca di Torino. G. Ferrari: *La Crocefissione.* (Fot. Anderson).

s'annidano nel dolce chiaroscuro di una nicchia in penombra, tra i cavalloni soffianti, ma in primo piano torna a cantare, lieto e chiaro, il luminoso colore di Gaudenzio primitivo.

Nella cappella della *Crocefissione* a Varallo (fig. 665), il Valsesiano, plastico e pittore, liberatosi da ogni vincolo costruttivo, esplica in piena libertà la foga della sua immaginazione di deco-

ratore bizzarro e di vivace novelliere. Non accenni ad architettura o a paese: sulla chiara tinta della parete, il pittore sciorina gli ampi drappi multicolori (fig. 666), le vesti damascate, gli spettacolosi mazzi di piume; arrotonda i contorni delle figure, avvolte dai manti a gorgo; lascia che le forme si espandano e si appiattiscano perchè larghe e ridenti vi si stendano le aiuole di colore. L'immagine della Vergine (fig. 667), circoscritta dal gran

Fig. 665 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: *La Crocefissione.*

vortice del manto, raggiunge il massimo dell'enfasi lineare nell'affresco della *Crocefissione*, opera tipica fra tutte del temperamento gaudenziesco. Tutte le figure, nella folla distesa e piatta, s'incurvano, s'intrecciano, come rami in una multicolore siepe, mentre in alto passano angeli e angeli (fig. 668-673), a vortici, a gorghi, a bolidi, tra nuvole bianche e squarci d'azzurro, e tutto il cielo è un frullo d'ali. L'esuberante ricchezza inventiva di Gaudenzio ha qui la sua piena espressione: un angelo s'aggira in un mulinello d'aria come foglia portata dal turbine, un altro piomba a capofitto dall'alto, un terzo naviga sbarrando le braccia e le

Fig. 666 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione.*
(Fot. Alinari).

Fig. 667 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione.*
(Fot. Alinari).

Fig. 668 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione*.
(Fot. Pizzetta).

Fig. 669 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione*.
(Fot. Pizzetta).

Fig. 670 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione*.
(Fot. Pizzetta).

Fig. 671 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione.*
(Fot. Pizzetta).

ampie ali. Altri ancora s'aggirano, nei vortici delle vesti variopinte; qua e là una chioma bionda, un viso diafano spuntano dalla nicchia di un manto aggirato dal vento; par che il ciclone passi intorno a Cristo sulla croce, portando con sè gli angeli dolenti, sbattendone i lunghi veli.

Il turbine si quieta nei miti angeli sui capitelli dei pilastri di volta (fig. 674), e nelle balie (fig. 675) che portano tra le braccia

Fig. 672 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione*. (Fot. Pizzetta).

floridi fanciulli. In queste figure,[1] soprattutto, Gaudenzio rappresenta, con freschezza e sincerità, la forte vita degli alpigiani lombardi, nelle donne soleggiate, luminose d'occhi, figlie di una terra feconda, frutta mature d'alberi giganti, nei fanciulli erculei, accesi di sole nei tondi occhi, dorati dal sole nelle chiome fulve e nelle carni sode, pronti a brandir la scure per la legna del

---

[1] V. fotografia Pizzetta, riprodotta nella parte IV^a del VII volume della *Storia dell'Arte*, pag. 1151.

Fig. 673 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione*.
(Fot. Pizzetta).

Fig. 674 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione.*
(Fot. Pizzetta).

bosco e la sferza per i buoi dell'aratro. Le carni ceree e quasi argentine delle prime tavole di Gaudenzio s'accendono d'interne fiamme, i capelli prendon riflessi di rame, il colore ha bagliori di messidoro, come nella lunetta della *Natività* (fig. 676) sulla porta della chiesa di Santa Maria di Loreto, presso Varallo, dove troviamo la stessa biondezza calda e trasparente, di spighe

Fig. 675 — Sacro Monte di Varallo. G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione*. (Fot. Alinari).

mature, e gli stessi occhi tondi delle balie e dei putti accanto al Crocefisso, soprattutto nell'angelo inginocchiato (fig. 677) e nel bimbo steso ai suoi piedi. La tonalità del colore è fusa, morbida, dolcissima, sul cielo di madreperla.

Come nella *Crocefissione* di Varallo, si espandono le forme in larghi piani circoscritti da curve nella *Pietà* Crespi (fig. 678), avvolgendo il Cristo in un gorgo vivente. La foga del pennello s'acqueta, i panni aderiscono alle forme; il ritmo dei movimenti, blando e armonioso, s'intona al languore dell'atmosfera che

Fig. 676 — Chiesa della Madonna di Loreto, nei dintorni di Varallo.
G. Ferrari: *L'Adorazione del Bambino.*
(Fot. Alinari).

plasma i tondeggianti volumi e sfuma con estrema delicatezza le tinte. In alto e ai margini, al vertice dei raggi che si dipartono

Fig. 677 — Chiesa della Madonna di Loreto.
G. Ferrari: Particolare della lunetta.
(Fot. Alinari).

dal centro della composizione, la mano del pittore, con rapidità febbrile, lascia indeterminate le forme, come se dal culmine di quei raggi sprizzassero scintille.

La *Madonna* di Brera si riallaccia, nonostante le espanse forme e la morbidezza dei piani, alla tradizione quattrocentesca

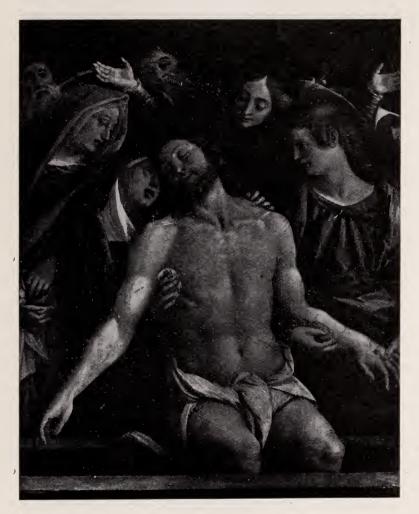



Fig. 678 — Collezione Crespi (già nella). G. Ferrari: *Pietà*. (Fot. Anderson).

lombarda per l'affiorar dei tondeggianti volumi alla superficie, mentre la *Madonna* già della Galleria Crespi (fig. 679), coi densi cartocci decorativi delle vesti, del cuscino, della tenda, emerge a

tratti in un brillar di luci preziose dall'ombra del fondo, e trae vita nuova e capricciosa dal brio del pennello, che rapido scorre

Fig. 679 — Collezione Crespi (già nella). G. Ferrari: *Madonna.* (Fot. Anderson).

solcando di strie luminose i drappi. La Vergine, non più languida, porge ascolto al putto vivace, di tipo leonardesco, simile a quello di Giampietrino con la gran fronte bombata e le gote gonfie, ma ricco di salute e di vita. Con una frettolosa carezza egli attira a sè

il volto dellla madre come per richiamarne l'attenzione, ma intanto sguscia dal grembo materno, e sembra che le pennellate, sempre più rapide nei guizzi dei panneggi sul grembo di Maria, sentan la fretta di quei piedini irrequieti.

La posa di sghembo, sostituita alla posa frontale delle *Ma-*

Fig. 680 — Palazzo Borromeo, nell'Isolabella.
G. Ferrari: *Madonna.*

donne di Novara, di Varallo, di Brera, e il conseguente rinnovamento della composizione, intonata a un luminoso ritmo celere e fugace, avvicinano quest'opera di Gaudenzio all'arte del Correggio, che probabilmente gli ha suggerito anche il movimento a spira del grosso bambino tra le braccia della Vergine di Casa Borromeo (fig. 680). Nel quadro dell'Isolabella il putto è inso-

litamente marmoreo e duro di contorni, la destra della Vergine articolata a fatica, ma la figurina, consunta dall'ombra che lascia emergere una testa delicata tra veli intrisi di luce, passa davanti a noi come scìa di cometa sul fondo notturno.

I motivi della *Crocefissione* di Varallo si ripetono nella *Crocefissione* della chiesa di San Cristoforo a Vercelli (fig. 681), più tarda: riappaiono similissimi il gruppo delle Marie e la figura di parata del centurione col bizzarro casco di piume, ma, come negli altri affreschi di Vercelli, l'effetto plastico succede alle vaste superfici e alle sonanti linee decorative: i rigidi cavalloni, la secca figura del portalancia, i contorni angolari, e soprattutto la fissità dei riflessi che illuminano di sotto in su, sul cielo cupo, le teste di scorcio, dànno all'insieme l'apparenza di un gruppo di statue policrome, di un Calvario scolpito, col contrasto tra la folla e i Crocefissi in legno, e il turbine pittorico degli angeli roteanti intorno alla Croce. L'affresco, insomma, ci rivela che Gaudenzio è sotto l'impressione della sua doppia opera di pittore e di plastico,

Così si ripete, con poche differenze, la scena dello *Sposalizio della Vergine*, nella Cattedrale di Como e nella Cattedrale di Vercelli. La prima (fig. 682) trae un maggiore effetto decorativo dal complesso scenario architettonico, ricco di colonne e di volte, e dalla conca delle figure, delicate e trasparenti nella gamma bionda del colore, pittoresche nelle acconciature, tra cui si vede un fantasioso nimbo di riccioli color di grano sostituire l'aureola di piume del centurione a piè della croce. Le macchiette in alto, nel fondo, velate dall'ombra delle volte, vivono, nel dibattito di vaporosi riflessi, di una piena vita pittorica.

Lo scenario si appiana e semplifica nel fondo dello *Sposalizio* di Vercelli (fig. 683), dipinto dopo la *Crocefissione* di Varallo; uno schema rettilineo di gradi e di cornici vi domina, e il criterio plastico prevale tanto nel gruppo tutto spigoli delle dame e dei giovani cavalieri, quanto nelle nitide figurine in distanza. Solo l'intonazione accesa dei colori unisce sfondo e figure, il vecchio avorio dei gradi e l'interna luce che traspare dai volti, come a

Fig. 681 — Chiesa di San Cristoforo, a Vercelli. G. Ferrari: *La Crocefissione*.
(Fot. Alinari).

Fig. 682 — Cattedrale di Como. G. Ferrari: *Lo Sposalizio della Vergine.* (Fot. Alinari).

Fig. 683 — Chiesa di San Cristoforo, a Vercelli.
G. Ferrari: *Lo Sposalizio della Vergine.*
(Fot. Alinari).

Varallo dorati dal solleone, con tondi occhi di uno splendore quasi febbrile.

Non appare cinquecentesca, come nello *Sposalizio* della Cattedrale di Como, l'arte di Gaudenzio in un altro quadro della stessa chiesa, la *Fuga in Egitto* (fig. 684), dove la minuzia calligrafica dei festoncini lineati di luce nell'orlo del velo di Maria, delle foglie, dei fili che tesson le cordicelle, troppo richiama il virtuoso miniaturista della *Vita di Cristo* in Santa Maria delle Grazie, a Varallo. Ma lo scoppio di luci, che dal fondo si propaga per tutta la scena, le ombre temporalesche tra i fulgori del fogliame, l'immaginoso frastaglio della composizione e delle stoffe, comunicano alla pittura una balenante vita istantanea. Il quadro, ove gli angioletti, a nuoto fra le nubi, sono di stampo correggesco, si presenta a noi, con le sue cortine di fronde e di frutta e la grazia floreale dei suoi frastagli, come un festoso arazzo nordico.

L'affinità di tipo dei putti e la minuzia quattrocentistica nel tratteggio delle erbe suggeriscono di porre circa questo tempo dell'arte di Gaudenzio la *Natività* della Collezione Holford (fig. 685), incantevole per la gamma bionda e morbida del colore, come per la gentilezza delle figure, raccolte nella conca di una valle fiorita di alberi lievi, come in un soffice nido. La linea arcuata del fondo risuona in armonia con la dolcezza del colore sugoso e morbido, con la tenera grazia delle figure e dei gesti.

L'arte del plastico, unita a una rara finezza di tinte luminose e calde, traspare da tutte le pitture della chiesa di San Cristoforo in Vercelli, a cominciar dal *Presepe* (fig. 686), ove cumuli di roccia forman riparo agli angeli festanti, e la Vergine, isolata dalla gran nicchia del manto azzurro, apre le mani a un fisso gesto statuario, mentre le scene dell'*Annunciazione* e della *Visitazione* ci appaiono in alto, traverso archi e loggiati, di là dai cumuli di roccia del *Presepe*, rappresentate da figurine delicatissime sul fondo grigio delle pareti o sul cielo d'aurora, che accompagna il volo dell'angelo coi brividi delle sue luminose strie.

La parte inferiore dell'*Assunta* (fig. 687-688), tutta incroci e spigoli di braccia tese al cielo, prelude, anche per la bravura

Fig. 684 — Cattedrale di Como. G. Ferrari: *La Fuga in Egitto.*
(Fot. Alinari).

Fig. 685 — Raccolta Holford (Londra). G. Ferrari: *Adorazione del Bambino.*
(Fot. Braun).

Fig. 686 — Chiesa di San Cristoforo, a Verc lli. G. Ferrari: *Presepe.* (Fot. Alinari).

Fig. 687 — Chiesa di San Cristoforo, a Vercelli. G. Ferrari: *L'Assunta.* (Fot. Alinari).

Fig. 688 — Chiesa di San Cristoforo, a Vercelli.
G. Ferrari: Particolare dell'*Assunta*.
(Fot. Alinari).

della pennellata, alla *Pietà* Crespi: in alto, tra un saettìo di corpi d'angeli, appare, greve fra gli angeli grevi, la Vergine, che sale al cielo in trionfo, e richiama, anche per il gesto enfatico e per la tunica stellata, le statue policrome esposte sugli altari o in processione alla pietà del popolo. Un coro d'entusiasmo intonano gli angeli che traversano come bolidi lo spazio, formando all'Assunta un'aureola tutta frastagli e punte, e gli Apostoli, rudi alpigiani che tendon le braccia a trattener la consolatrice già lontana dalla terra. L'effetto plastico domina qui tutta la scena: aria e spazio vengono meno.

La *Madonna degli Aranci* (fig. 689), sull'altar maggiore, preludia invece, come la *Madonna tra due Santi* nella Pinacoteca di Torino (fig. 690), alla *Fuga della Sacra Famiglia* nella Cattedrale di Como, per la festività del fondo e per gli spunti correggeschi, palesi negli angeli lettori e nella posa sghemba di San Cristoforo; ma le vien a mancare in gran parte l'effetto delle luci scoppiettanti come razzi sul frastaglio delle forme.

Soprattutto le scene della *Natività di Maria* (fig. 691) e dello *Sbarco di Maddalena a Marsiglia* ci interessano nella bella serie degli affreschi di San Cristoforo, per la composizione intonata a un ritmo di colori e di linee misurato e placido, raro nell'arte di Gaudenzio, che oscilla da un virtuosismo calligrafico all'effetto decorativo imprevisto ed enfatico. Nello *Sbarco di Maddalena* (fig. 692) i contrapposti delle masse d'ombra e di luce sono calcolati e giusti, poderosa è la costruzione delle due figure di principi. Con mirabile sicurezza il maestro equilibra luci e ombre, pieni e vuoti, in quella complessa scacchiera di figure, di rocce, di edifici, godendo a scalar lo scenario di masse di pietra e di masse umane sul madreperlaceo lume delle acque.

Abbiamo veduto più volte Gaudenzio assimilare pose e tipi dal Correggio per la sua spontanea tendenza verso gli effetti di movimento e di luce, ma egli rimane sempre distante dalla visione atmosferica del maestro emiliano, tanto che nel Santuario di Saronno (figg. 693-698) non tenta nemmeno di velar d'aria le

Fig. 689 — Chiesa di San Cristoforo, a Vercelli. G. Ferrari: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

Fig. 690 — Pinacoteca di Torino. G. Ferrari: *Madonna col Bambino e Santi.* (Fot. Anderson).

Fig. 691 — Chiesa di San Cristoforo, a Vercelli.
G. Ferrari: *Natività della Vergine.*
(Fot. Alinari).

Fig. 692 — Chiesa di San Cristoforo, a Vercelli.
G. Ferrari: *Il Principe di Marsiglia incontra S. Maria Maddalena.*
(Fot. Alinari).

Fig. 693 — Santuario di Saronno. G. Ferrari: Decorazione della cupola.
(Fot. Anderson).

sue immagini di giovinezza adorna e capricciosa, di dare alla cupola, col moto leggiero delle nuvole e i trapassi di colore, la lontananza e la profondità del cielo. I contorni delle figure rimangono nitidi, la linea mantiene la sua perspicuità, il colore lampeggia nelle vesti metalliche su per i cerchi del cavo: non si entra nel regno dell'aria, nel mondo indeciso e fluttuante delle cupole

Fig. 694 — Cupola del Santuario di Saronno. G. Ferrari: Angeli. (Fot. Anderson).

correggesche. Pur l'effetto decorativo, che si vale di mezzi arcaistici, sorprende e affascina: gli strascichi dei manti, gli uncini delle pieghe, i guizzi delle trombe e dei rotuli, la direzione varia dei corpi, che s'addensano in superfice senza sfondare, compongono una siepe di rami attorti, vibrante per lo scompiglio dei moti e delle luci. Anche qui il carattere nordico prevale nell'arte di Gaudenzio: l'angelo suonatore d'organo, col volto ispirato, la gonfia capigliatura, il viluppo sacerdotale delle vesti, sembra una Santa Cecilia venuta di Fiandra a prender posto in questa festa

Fig. 695 — Cupola del Santuario di Saronno. G. Ferrari: Angeli.
(Fot. Anderson).

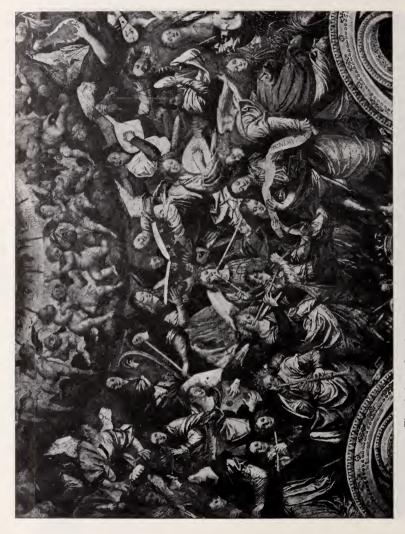



Fig. 696 — Cupola del Santuario di Saronno. G. Ferrari: Angeli. (Fot. Anderson).

Fig. 697 — Cupola del Santuario di Saronno. G. Ferrari: Angeli.
(Fot. Anderson).

Fig. 698 — Cupola del Santuario di Saronno.
G. Ferrari: Angeli.

di suoni e di colori. Siamo al 1535: eppure, non soltanto la decorazione si stende in superficie, ma la sottigliezza dei fregi sugli strumenti musicali, la cura di determinar linea per linea, volto per volto, richiamano l'antico amore di Gaudenzio per le finezze calligrafiche e le ricerche particolaristiche. Nella cupola del Duomo di Parma, l'individualità del tipo dispare: la Vergine e le donne ebree, gli Apostoli e i patriarchi sono stampati sopra un modulo sempre più uniforme quanto più si sale, mentre nella cupola di Gaudenzio la grazia birichina o civettuola, l'estasi e il languore infondono a ogni volto, a ogni gesto, un'espressione sua propria, così come s'intrecciano diversamente spire e cincinni nelle chiome degli angeli, ora spioventi sulle spalle, ora disposte in caschi luminosi e bizzarri. Le tinte delle vesti traggono sonorità metallica dai barbagli del tramonto sulle pieghe minute; ali di farfalla, volti plasmati di pallore sotto caschi di cincinni gialli, volti rosei e diafani, passano davanti a noi in quella siepe animata, che s'intreccia nel cavo della cupola e lo appiattisce. Mentre il Luini, seguendo la vecchia tradizione lombarda, e Gaudenzio stesso negli studi per la cupola, disponevano figure o gruppi isolati di angeli entro ogni spicchio, disgregando l'effetto, a Saronno il Piemontese esprime una volta più l'originalità del suo talento bizzarro e fervido, in quell' intrico lampeggiante di linee e di luci.

A Milano, negli ultimi anni della sua vita, la foga inventiva del Maestro si esaurisce: la convenzione e la pratica distruggono la fantasia, essenza vitale dell'arte di Gaudenzio. Nel 1540 egli compone il macchinoso e ligneo *San Paolo* del Louvre (fig. 699) e circa lo stesso tempo lo stridulo *Martirio di Santa Caterina*, nella Galleria di Brera. Sgomitola figure, torcendole a spira intorno al tavolo della mensa nell'*Ultima Cena* della chiesa della Passione (fig. 700), dipinta con aiuti, e si affanna a far parlare coi gesti la folla degli apostoli, a descrivere con arcaica minuzia le vene dei marmi sulle pareti e sul pavimento, i fili di luce nel vino dei calici. E sebbene Gaudenzio tenti un effetto pittorico

Fig. 699 — Museo del Louvre. G. Ferrari: *San Paolo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 700 — Chiesa della Passione in Milano. G. Ferrari: *L'ultima Cena.*
(Fot. Anderson).

frapponendo macchiette in penombra di servi e di monelli tra la vivida schiera dei convitati e le chiare architetture del fondo, l'effetto non riesce, in questa pittura troppo tirata a lustro, pretensiosa e manierata.

Solo nei trittici a fresco (figg. 701-702), portati a Brera dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie, soprattutto nella scena di *Anna che ascolta la servente*, composta con rara semplicità e

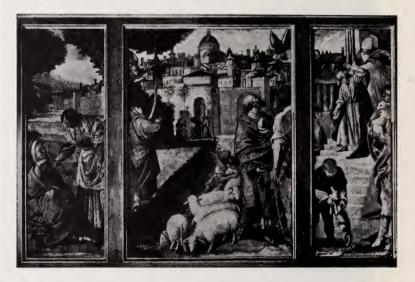



Fig. 701 — Galleria di Brera. G. Ferrari: *Storie della vita di Sant'Anna.* (Fot. Anderson).

freschezza su un'armonia di colori sfumati e leggieri, e in un gruppo di cavaliere e di paggio, per l'*Epifania*, tortile e bizzarro, riappaiono le doti di Gaudenzio.

Ma, tranne poche eccezioni, il periodo milanese non c'interessa: la personalità del pittore, esuberante e fantastica, ha il suo ultimo lampo nella decorazione della cupola di Saronno. Le continue oscillazioni della visione di Gaudenzio si riflettono anche nei disegni, ora uniformi e trasparenti di chiaroscuro, incisi con fermezza nei contorni, come una testina attonita di fanciulla nella Galleria degli Uffizî (fig. 703), forse studio per qualche an-

gelo di Saronno; ora intessuti di filamenti di luce, come lo studio, entro lunetta, di due dottori della Chiesa (fig. 704), ove il pittore si diverte quanto un Rubens a filtrar mobili bagliori traverso l'ombra di un cappellone; ora vicini a quelli del Correggio per il moto volante del segno (fig. 705). Passione di Gaudenzio fu il colore, steso in vivaci zone giustapposte nelle prime opere, intonato a una morbida gamma di biondi e traversato da ba-

Fig. 702 — Galleria di Brera. G. Ferrari: *L'Adorazione de' Magi.* (Fot. Anderson).

gliori nell'ombra, quando Leonardo lo mosse a ricerche di sfumature cromatiche. Pittore di provincia, egli sente spesso i limiti impostigli dalla tradizione locale, e la sua irresolutezza fra le antiche e le nuove forme si rivela nella persistenza degli ornamenti calligrafici, nella schiavitù delle pale d'altare al parallelismo dei piani, nel dissidio frequente fra tinte giustapposte e vibranti in un primo piano, e tinte sfumate nei fondi. La sua arte varia dalla libertà pittorica a una convenzione arcaistica, dalla spirituale calma della pala di Arona e dello *Sbarco di Santa Maddalena a Marsiglia*, ai sonanti effetti decorativi della *Crocefissione*

di Varallo, dalla grandiosa consistenza plastica delle due figure di principi nell'affresco citato di Vercelli alle vaste superfici colorate del *Corteo di Cristo* a Varallo. Come il Bramantino tardi rinuncia alla purezza della forma per amore degli iper-

Fig. 703 — Galleria degli Uffizi. G. Ferrari: Testa di fanciulla.

bolici volumi, così Gaudenzio, negli affreschi di Varallo, e in tutte le opere ispirate alla sua passione dello spettacolo e del colore, rinuncia al rilievo e alla costruzione, per le superfici ampie, le sonanti zone di colore, le curve iperboliche. La tradizione lombarda, fuorviata, sulla metà del Cinquecento, dalla riforma incompresa di Leonardo, trova solo nel Bramantino,

stilista sovrano, e in Gaudenzio, fervido e fantasioso pittore, nei suoi capricci decorativi e nelle sue calde tinte, nei suoi tumulti

Fig. 704 — Palazzo Reale di Torino. G. Ferrari: *Due Dottori della Chiesa.* (Fot. Anderson).

e nei suoi languori, continuazione e coronamento. Come l'architettura toscana, portata da Bramante in Lombardia, non soffoca, nei traduttori lombardi, l'amore al pittoresco e al complesso, all'ornato e al colore, così, dopo il passaggio di Leonardo e la

Fig. 705 — Biblioteca Reale di Torino. G. Ferrari: Studio di pala.

visione del Correggio a Parma, Gaudenzio si presenta a noi con un invincibile amore per i bei colori in sè, per il moto pittoresco della composizione.

* * *

Prospetto cronologico della vita di Bernardino Lanino:

1528, 3 marzo — Il prete Francesco di Mortara, « chorista in ecclesia sancti Eusebii Vercellarum » suo fratellastro, lo colloca presso il pittore Baldassare de Chadighis di Abbiategrasso.

1530, 12 luglio — Firma in Vercelli un atto insieme con Gaudenzio Ferrari e col figlio di lui Girolamo. Non gli è ancora dato il titolo di pittore.

1534 — Il fratellastro Francesco lo nomina per testamento suo erede universale.

1552 — Data dell'ancona d'altare nella Galleria Cook a Richmond.

1558 — Data del *Cristo deposto*, nella Galleria di Torino.

1564 — Data della pala d'altare nella Galleria di Torino.

1578 — Data approssimativa della morte di Bernardino Lanino.

Del primo maestro di Bernardino Lanino, [1] Baldassare de Cadighis, è difficile veder tracce nell'opera del Vercellese, tutta dominata dall'arte di Gaudenzio Ferrari. Suo aiuto nella cappella dell'Epifania a Varallo, egli ne ritesse le forme dipingendo l'*Adorazione del Bambino* (fig. 706) per la chiesa di S. Cristoforo a Vercelli: arcua in ampia cadenza le figure, segna rotonde le teste tra fiocchi di capelli e di barba, ripete il motivo dell'angelo che presenta il Bambino alla Vergine. Notiamo tuttavia in que-

---

[1] Su Bernardino Lanino, vedi: BALDINUCCI (FILIPPO), *Bernardino Lanino*, in *Notizie*, V, 1817; CASATI (C.), *Le pitture di Bernardino Lanino nella chiesa di San Magno in Legnano*, in *Archivio storico lombardo*, XII, 1885; VESME (A.), *Il primo maestro di Bernardino Lanino*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1890.

st'opera, nelle pieghe di una veste, incise a fatica, nel tipo del fanciullo, e soprattutto nella figura di Sant'Antonio da Padova, prossima ai tipi del Civerchio, qualche elemento non gaudenziesco, e forse una lontana traccia dei primi insegnamenti avuti dall'oscuro pittore di Abbiategrasso. Già si determina in questa pittura la gamma coloristica prediletta dal Lanino specialmente negli affreschi, e consona al suo temperamento mite, alla sua fantasia graziosa e timida: una gamma delicata e sbiadita come il tono delle carni di cera, con luci minute e seriche.

Anche nel dipingere la *Fuga in Egitto* (fig. 707) sulle pareti della Cattedrale di Novara, egli imita Gaudenzio nell'aprire con una frotta d'angeli il corteo della *Sacra Famiglia*. Ma basta che il seguace disponga in linea parallela al fondo il corpo del somarello, messo di sbieco da Gaudenzio, assiepi dietro Maria col Bambino un gruppo di figure stecchite per mancanza di spazio, diffonda un lume pacato e uniforme con fiochi riverberi sulle carni esangui, per distrugger l'effetto di movimento che deriva all'opera di Gaudenzio Ferrari dal frastaglio delle linee e dai razzi di luce. Il vecchio Giuseppe, la donna dietro la Vergine, avvolta nel manto, i grandi angeli natanti fra le nubi, sono imitazioni volute delle pitture nel Sacro Monte di Varallo, ma anche qui il vecchio dal profilo fisso e rugoso, accanto a Giuseppe, la Vergine e i putti con le forme di una rotondità vacua e trasparente, del tutto bramantinesca, sono chiare infiltrazioni milanesi nell'arte di Bernardino Lanino. La *Fuga in Egitto*, impacciata in alcuni particolari, specialmente negli angeli dal passo goffo entro il viluppo delle vesti, è tra le più caratteristiche opere scaturite dallo spirito mite e affettuoso di questo pittore. Gli sbattimenti di luce sui corpi serici degli angeli, in alto, nella penombra del massiccio d'alberi, sono prove di una delicata sensibilità pittorica.

Più sicuro di sè si presenta Bernardino in una pala d'altare del Duomo di Borgosesia. Le figure, con grandi teste tondeggianti, tutte incurvate verso il centro, tutte disposte a festoni, in

Fig. 706 — Chiesa di San Cristoforo, a Vercelli.
B. Lanino: *L'Adorazione del Bambino.*
(Fot. Alinari).

lontananza sembran formare un pergolato, un chiosco di tronchi e rami ricurvi, festoso di pomi. Il biondo e il rosso dominano:

Fig. 707 — Cattedrale di Novara. B. Lanino: *La Fuga in Egitto*. (Fot. Alinari).

il rosso, cupo nel cortinaggio, aperto da due putti sui monti verdi azzurri e sul cielo grigio, si riprende in gamma più chiara nelle vesti della Vergine e dei Santi, due belle fanciulle lombarde dalle chiome crespe e gonfie, Paolo, dal volto illividito

tra barba e capelli rossi, il Battista in manto di fuoco, reggente l'agnelletto con l'aria mite del buon pastore. Caratteristico di Bernardo è il putto raggomitolato sui gradi del trono, intorno alla viola, Amoretto con sandali aurei sulle gambe grassocce, e il volto scavato dall'ombra, che accerchia e illividisce

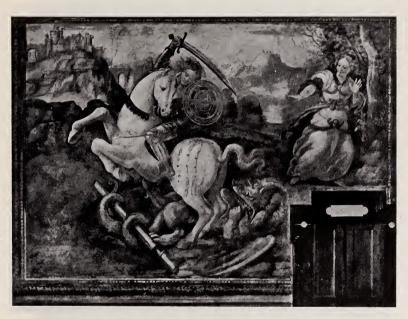



Fig. 708 — Basilica di Sant'Ambrogio a Milano.
B. Lanino: *San Giorgio uccide il drago.*
(Fot. Alinari).

gli occhi sotto la gran parrucca fulva: mallo di castagna arrossato dall'autunno. [1]

Assai più discosto dalle forme di Gaudenzio ci appare Bernardino nei due affreschi relativi alla vita di San Giorgio sulle pareti di una cappella nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano: *San Giorgio uccide il drago*, e il *Martirio di San Giorgio* (figg. 708 e 709). Sono anche qui ricordi evidenti delle pitture nelle cappelle del Sacro Monte di Varallo e in Vercelli, soprattutto nel gruppo

---

[1] Affine a questa attraente pala d'altare è un quadro nella raccolta del Museo di Amsterdam.

della madre che abbraccia stretto il bimbo, in una figurina di paggio col berretto di sbieco, presso la tribuna del giudice, e nel paese sfumato, serico. Ma le proporzioni generali della scena e quelle particolari delle immagini, le superfici lisce, l'aggruppamento delle figure, mettono qui Bernardo Lanino accosto al Bazzi e ai leonardeschi milanesi più che a Gaudenzio: anche l'ovale

Fig. 709 — Basilica di Sant'Ambrogio, a Milano.
B. Lanino: *Supplizio di San Giorgio.*
(Fot. Alinari).

della testa di San Giorgio decapitato, i lineamenti femminei e le chiome arricciate con garbo, rievocano la giovinezza del Sodoma. La scena del *Martirio* è povera cosa, mentre il combattimento è tutto animato dall'impeto leonardesco del guerriero sul suo cavallo bianco, trascinato in un turbinoso moto di vortice. Lo scudo imbracciato dall'eroe sembra segnare coi suoi raggi il moto a quella pesante ruota. I bianchi dominano nella composizione, sul paese, tenue, sbiadito: ma i bianchi son plumbei; tutti i colori si abbassano.

Fig. 710 — Galleria Cook, a Richmond. B. Lanino: Pala d'altare.
(Fot. Anderson).

Il moto di gorgo si ripete anche nella *Deposizione,* dipinta dal Lanino con aiuti sulle pareti di un'altra cappella: le figure si dispongono a semicerchio intorno alla Croce e alle due scale formanti piramide tronca. Fine anche qui è il fondo, una città sperduta nella nebbia sotto il cielo pallido, latteo. In accordo al delicato sentimento delle figure, ogni tinta affievolisce, scolora.

La tradizione quattrocentesca vincola il pittore, più che nella pala di Borgosesia, nella pala di Richmond (fig. 710): valicata la metà del Cinquecento,[1] egli si limita a mettere al riparo di un toscano baldacchino sorretto da due angeli i sei santi, tre di qua, tre di là dal gruppo gaudenziesco della Vergine col Bambino; gli otto committenti, quattro da un lato, quattro dall'altro; e ad alternare le inclinazioni delle grosse teste in un ritmo disordinato, tutto dissonanze. Gli sguardi mutano continuamente di mira, le figure sono tratte da uno stesso stampo, con teste rotonde, mani grasse e gonfie, gesti compunti o melodrammatici. Nel 1552 il discepolo di Gaudenzio ancora determina con minuto linearismo i lucidi riccioletti, le trame dei veli, i festoncini delle orlature. La sua innata gentilezza sembra smarrirsi in una ricerca di cadenze manierose, per rifugiarsi nella grazia malaticcia dei bimbi con orbite ingrandite dall'ombra.

Il volto mellifluo di San Pietro Martire, assorto in amorosa contemplazione di una delle divote, riappare esangue e delicato in un *San Francesco* della Galleria di Brera, attraente per le tenui sfumature del paese irrigato di verde.

Quattro anni dopo, nel 1558, Bernardino dipinge il *Cristo deposto,* ora nella Pinacoteca torinese (fig. 711), stampando la composizione sui prototipi di Gaudenzio Ferrari, senza ripeterne gli slanci, il ritmo agitato e sonante. Le figure si restringono; i drappi si assottigliano; il gruppo, che Gaudenzio nella *Pietà* Crespi non ci mostra finito entro il limite del quadro, sprigionando sempre più celeri le onde di moto quanto più si accostano

---

[1] La pala è datata 1552.

Fig. 711 — Pinacoteca di Torino. B. Lanino. *Cristo deposto dalla Croce.* (Fot Anderson).

Fig. 712 — Pinacoteca di Torino. B. Lanino: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

ai margini della scena, qui è circoscritto da curve nitide; il dolore si esprime a stento, con smorfie di pianto, con gesti puerili di

Fig. 713 — Pinacoteca di Brera. B. Lanino: *Madonna col Bambino e Santi.*

mani che asciugano lagrime. Anche qui la pittura piemontese si avvicina alla scultura policroma: il Cristo calato dalla Croce, con le braccia ancora aperte, è una statua di legno,

come il divoto inginocchiato ai suoi piedi e i due vegliardi che richiamano l'attenzione dei fedeli sulla tenaglia, sul martello, sulla corona di spine. Le tinte son giustapposte, senza risalti di chiaroscuro: solo una donna col bimbo in braccio si rifugia in un angolo d'ombra, che plasma, agitata da bagliori, le morbide carni. Valicata la metà del secolo, il Vercellese, in quest'opera

Fig. 714 — Pinacoteca di Brera. B. Lanino: Angeli.

manieristica, non rinuncia ai suoi metodi di miniatore; circoscrive la figura sorridente di Maddalena di un'aiuola d'erbe alla maniera quattrocentesca; pianta sul terreno il divoto, stroncandolo all'altezza delle ginocchia piegate, come un grosso birillo; cincischia di piccole luci le erbe segnate una ad una, le case in distanza, le rocce; e ancora si vale dell'angelo e del demonietto per narrar il dramma della Croce, tutto determinando, con cura diligente e amorosa, entro la cerchia del suo spirito calmo e piccino, lontano dalle tempeste e dagli effetti sorprendenti di Gaudenzio.

Così ci si presenta ancora, nel 1664, con la pala della Pinacoteca torinese (fig. 712), opera della sua peggior maniera,

Fig. 715 — Pinacoteca di Torino. B. Lanino: *Sacra Famiglia.* (Fot. Alinari).

faticata e pretensiosa, il pittore che sembra andar a ritroso del tempo, sempre più impacciato e primitivo col volger degli anni,

sempre più perdendo di libertà e di freschezza. Di rado, ad esempio nella pala della Pinacoteca di Brera (fig. 713), con grosse figure prive d'aria da un paese minuto che sale a invadere il cielo, egli imita i larghi ritmi del Maestro, ancor sul declivio del secolo ripetendo le vecchie forme, cui Gaudenzio nelle sue opere più significative si era sottratto per lo slancio di una fantasia ardita e quasi vertiginosa. Spirito più limitato, Bernardo Lanino sa farsi amare per il diafano chiaroscuro (fig. 714), la gamma coloristica talora fievole e delicata, l'indole affettuosa e mite che trasfonde nelle sue *Madonne* e ne' suoi cerei puttini (fig. 715).